AVISO AO USUÁRIO

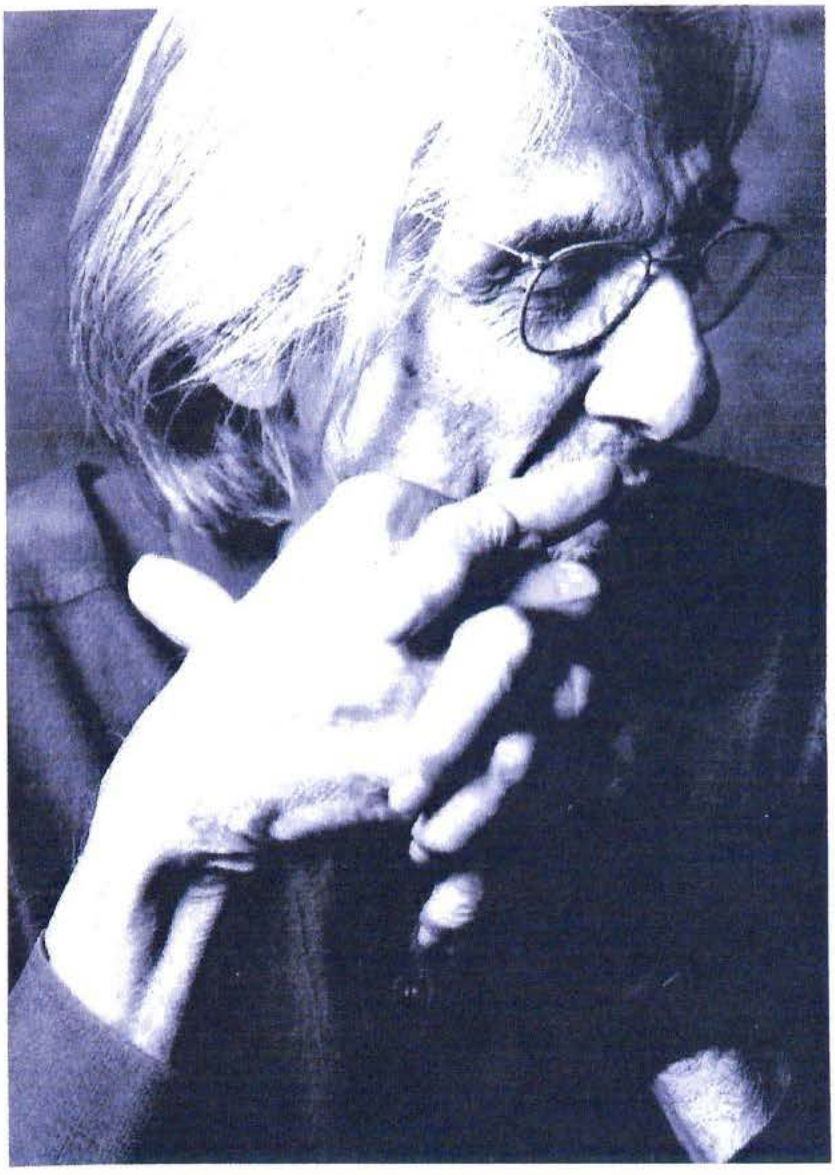
A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU,* referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (https://monografiashistoriaufu.wordpress.com).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia.* Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Perspectivas Estéticas e Políticas em *Dentro da Noite Veloz* (1975) de Ferreira Gullar



THAÍS LEÃO VIEIRA

1707 (S.9)

2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
Prof.ª Dr.ª Maria de Fátima Ramos de Almeida
Coordenadora do Centro de Documentação e

THAÍS LEÃO VIEIRA

PERSPECTIVAS ESTÉTICAS E POLÍTICAS EM *DENTRO DA NOITE VELOZ* (1975) DE FERREIRA GULLAR

Monografia de graduação apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Bacharel em História, sob orientação da Profª. Drª. Rosangela Patriota Ramos.

UBERLÂNDIA/MG

2003

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos de um trabalho acadêmico não dizem respeito apenas às pessoas que contribuíram com ele de forma direta. As pessoas que aqui agradeço fizeram parte da minha *história* nesses seis anos, com acertos e erros as levarei comigo aonde quer que eu vá...

Agradeço inicialmente à Profª. Dr.ª Rosangela Patriota Ramos pela orientação, pela disponibilidade revelada ao longo destes três anos, pelas críticas e sugestões relevantes feitas durante a orientação. Sou também grata à sua disponibilidade no empréstimo de material. Obrigada pela convivência.

Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, obrigada por, em seu cotidiano, nos possibilitar espaços para discussão e crescimento, não apenas intelectual. Sua participação na banca é muito importante para mim.

À Profª. Dr.ª Kátia Rodrigues Paranhos, obrigada por ter aceito o convite e pelas aulas entusiasmadas e inspiradoras.

Agradeço à minha mãe e ao meu pai que, apesar das dificuldades, tanto financeiras quanto emocionais, mantiveram nossos estudos. Obrigada, acima de tudo, pelo inestimável apoio familiar que preencheu os diversos problemas que fui tendo por força das circunstâncias.

Ao Luciano pelo amor, alegria, crises, por tudo que já vivenciamos juntos e por me mostrar que a vida pode ser diferente e não precisa ser pré-entendida, "viver ultrapassa todo o entendimento".

Ao Miguel, pela ótima companhia, porres e intensa convivência durante estes anos, obrigada por ter aparecido e ficado na minha vida.

Ao Eduardo, um agradecimento especial por estar presente, pela trocas de impressões sobre poesia, música, enfim, por ter te conhecido num momento tão difícil e você ter me mostrado sentidos... e por ser o primeiro a dormir (assim o André não briga tanto comigo!).

A Sandra, pelo cheiro de tangerina, pelo tesão, por dividir comigo as angústias da monografia, por ser quem é.

A Eliene, pelas festas, farras e por ser a disciplinada da turma.

À minha amiga Cristiane, agradeço a amizade. Obrigada por você existir.

Ao André, que me enumera com freqüência suas catástrofes cotidianas e, assim, me fez perceber o quanto é bom conviver com ele.

À Juliana, pelo apoio nas horas difíceis e pelas visitas.

À Ludmila, que desde o início me encantou, por seu sorriso maravilhoso!

Ao Rodrigo, pela sensatez com que sempre lidou com as situações diversas.

À Sandra Rodart, por compartilhar comigo coisas tão únicas de nossa experiência em Uberlândia.

Ao Jacques, pelas tiradas filosóficas sobre a vida, obrigada pela amizade.

À Meiriely, pelas conversas "fúteis" tão agradáveis.

À minha irmã Aurora, por me suportar durante todo esse processo com carinho, obrigada por me entender sem me julgar.

À Rachel, que passou momentos desconfortáveis quando eu me colocava em situações de difícil entendimento para ela e, mesmo estando longe, pela força e amor.

À Socorro pela luta cotidiana.

Aos meus amigos da "ilha do amor", de São Luís do Maranhão: Marcelo, Gabriela, Léia, Lena, Rosana, Cleidian, Klaubert, onde a vida era mais leve...

Ao Anaury e Ana Paula (e seus lindos filhos) pelas tantas vezes em que nos ajudaram.

A Dona Maria e Seu Devanier pelos almoços, filmes e cervejas que já compartilhamos juntos.

À Mami Cristine, pelas horas de conversa sempre muito animadas (mesmo que o assunto nem sempre o fosse).

Ao César, Marcos e Nick (os amigos de "lá do Miguel") pelos encontros agradáveis.

Ao Wagner pelas maravilhosas tardes em que conversávamos ao som de Cassandra Wilson e pelas mudanças...

Ao Júnior, pela sabedoria de saber ouvir (coisa tão rara nestes últimos tempos!).

Ao tio Waltim, tia Rosemir, pelas inúmeras vezes em que estando mais próximos que meus pais, "tomaram" seus lugares.

À Rhayd e Karem pelo carinho com que me tratam.

Ao Valdivan pelo amor ao nordeste, à literatura e pelo incentivo no início deste trabalho.

Aos amigos do NEHAC: João Ivo, Juscelino, Daniela, Manoela, Maria Abadia, Aguinaldo, Cláudia Helena, Nádia, Kátia e Sirley, por terem participado de momentos tão importantes da minha vida.

À Nena, por sua amizade e risadas que dividimos.

Ao João Batista pela atenção e compreensão reveladas ao longo destes anos.

Sou um poeta do Nordeste brasileiro, um poeta do Maranhão, da cidade de São Luís do Maranhão. Sou um poeta da Rua do Coqueiro, da Rua dos Afogados, da Quinta dos Medeiros, do Caga-Osso, da Rua do Sol e da Praia do Caju. Um poeta da casa do quitandeiro Newton Ferreira, da casa de Dona Zizi, irmão de Dodô e de Adi, de Newton, de Nelson, de Alzirinha, de Concita, de Leda, de Norma, de Consuelo, amigo de Esmagado e de Espírito da Garagem da Bosta. Um foragido e um sobrevivente. Alguém que conseguiu escapar do anonimato, que vem do sofrimento menor, da tragédia cotidiana e obscura que se desenrola sob os tetos de minha pátria, abafada em soluços, a tragédia da vida-nada, da vida-ninguém. Se algum sentido tem o que escrevo, é dar voz a esse mundo sem voz.

Mas não há nenhum mérito nisso. Primeiramente, fugi. Fugi da quitanda, fugi da família, da vida sufocante e pouca. Fugi pela poesia, inventei um mundo feérico e feroz. Um suicídio esplendente: ateei fogo ao verbo, minhas vestes mortais, como se fosse meu corpo. Não era. E sobrevivi, sobrevivi, sobrevivi. Abati a poesia, calquei-a sob os pés, mijei nela. Lavei as mãos, virei concretista, neoconcretista, enterrei o poema numa casa da Gávea. E sepultei com ele a metafísica.

Não, não há nenhuma poética universal: universal é a poesia, a vida mesma. Universal é Bizuza, cuja voz se apagou com sua garganta desfeita há anos no fundo da terra. Universal é o quintal da casa, cheio de plantas, explodindo verde no dia maranhense, longe de Paris, de Londres, de Moscou. O frango que nasce e morre ali, entre as cercas de varas. O cheiro do galinheiro, a noite que passa arrastando bilhões de astros sobre nossa vida de pouca duração. Universal porque Bizuza, amassando pimenta-do-reino numa cozinha de São Luís, pertence à Vida-Láctea. E a história humana não se desenrola apenas nos campos de batalha e nos gabinetes presidenciais. Ela se desenrola também nos quintais, entre plantas e galinhas, nas ruas de subúrbios, nas casas de jogo, nos prostíbulos, nos colégios, nas ruínas, nos namoros de esquina. Disso quis eu fazer a minha poesia, dessa matéria humilde e humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz.

Ferreira Gullar

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **10**

CAPÍTULO I:

ARTE, VANGUARDA E SUBDESENVOLVIMENTO: TRAJETÓRIA DE FERREIRA GULLAR (1950-1960) **16**

1.1. Gullar em Luta com a Linguagem: A Arte Popular Revolucionária Posta em Questão **27**

CAPÍTULO II:

O "POEMA-ARTEFATO" *DENTRO DA NOITE VELOZ* (1962-1968) **41**

CAPÍTULO III:

REPRESENTAÇÕES DOS ANOS DE CHUMBO EM *DENTRO DA NOITE VELOZ*: CENSURA, CLANDESTINIDADE E EXÍLIO (1968-1975) **63**

2.1. A Censura Política **63**

2.2. A Clandestinidade **77**

2.3. Caminhos do Exílio **83**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **89**

BIBLIOGRAFIA **90**

ANEXO **97**

RESUMO

A intenção desta monografia é discutir a instrumentalização da arte na década de 1960 por meio da obra *Dentro da Noite Veloz* (1975) de Ferreira Gullar. Nesse sentido, no primeiro capítulo pretendemos entender, no interior de uma configuração histórica, como se deu a trajetória de Ferreira Gullar. Buscamos distinguir, a partir daí, arte engajada e outras práticas culturais, numa tentativa de mapear historicamente este debate e, mais especificamente em relação à poesia de Ferreira Gullar, analisar *práticas* e *representações* de determinados movimentos culturais que ora foram situados como engajados, ora como alienados.

No segundo capítulo, a obra *Dentro da Noite Veloz* passa a ser objeto de análise. Escrito entre 1962 e 1975, período no qual o poeta Ferreira Gullar experimentou uma gama de acontecimentos, dentre eles o golpe militar de 1964, o fim do CPC da UNE, a clandestinidade e o exílio, *Dentro da Noite Veloz* é, também, título de um dos poemas do livro, em memória a Che Guevara, e carrega as marcas da trajetória de engajamento político de Ferreira Gullar. Neste capítulo, analisamos a primeira parte - os poemas entre 1962-1968.

No terceiro capítulo o período privilegiado é 1968-1975. As temáticas presentes nesse momento da obra giram em torno da prisão política, da clandestinidade e do exílio, experiências pelas quais Gullar vê amigos passando e ele mesmo vivencia. Considerado subversivo por suas poesias e seu engajamento junto ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), Gullar é preso por 20 dias em janeiro de 1969 no batalhão da Polícia Militar do Rio de Janeiro e exila-se, com destino à URSS, em agosto de 1971, depois de passar 10 meses na clandestinidade. O poeta só retornará ao Brasil em 1977, vivendo nesse período em vários países. Os poemas marcam também a tomada de posição de Gullar frente às duas grandes opções de enfrentamento do regime militar que delineia-se na esquerda do período: resistência democrática ou luta armada. Ferreira Gullar opta pela resistência democrática e por fazer de seus versos sua arma.

Assim, a opção em dividir *Dentro da Noite Veloz* temporalmente foi por notar uma mudança clara nos poemas de Gullar do período anterior a 1964, onde o poeta tinha o tema da revolução como centro de suas discussões. Após o golpe, Gullar opta pela resistência democrática.

INTRODUÇÃO:

A origem desta monografia sobre a poesia de Ferreira Gullar, remonta aos deslumbramentos e dificuldades que marcaram meu contato com essa obra. Os leitores da poesia de Gullar percebem as descontinuidades de sua poética, uma vez que o poeta, na década de 1950, projetou-se por meio de um livro que se inscreve na trajetória do desenvolvimento da poesia concretista, intitulado *A Luta Corporal*, participando posteriormente deste movimento e do neoconcretismo. Já na década de 1960, Gullar rompe com esses movimentos e realiza sua poética pautada num engajamento político, escrevendo os *Romances de Cordel* e, posteriormente a obra *Dentro da Noite Veloz.*

Este trabalho tem por objetivo analisar a instrumentalização da arte na década de 1960/1970 por meio do livro *Dentro da Noite Veloz* (1962-1975) de Ferreira Gullar. O objeto em questão se situa no debate historiográfico entre estética e política. Nesse sentido, fizemos uma opção por uma escala de análise que prima pelo conhecimento histórico do ponto de vista interdisciplinar, ou seja trabalhar numa perspectiva de aliar o contexto histórico (análise temática) à análise interna dos poemas (análise formal).

No período escolhido para este estudo, a idéia de "espírito de época" é uma das categorias de análise mais utilizadas para explicar os movimentos da década de 1960/1970. No entanto, consideraremos aqui as especificidades da poesia de Ferreira Gullar na medida em que carrega nas suas *práticas* e *representações* elementos que a caracterizam como literatura engajada.

Dessa forma, analisar historicamente uma produção artística exige uma criticidade em relação a uma historiografia que ora valoriza um contexto histórico condicionador das ações dos agentes, ora sublima a idéia de um indivíduo-herói, cujo personagem centraliza em sua subjetividade a "essência" de uma determinada época.

É nesse sentido, que os trabalhos de Antonio Candido[1] são fundamentais nesta monografia na medida em que tentamos por meio de sua teoria incorporar a internalização do externo na obra de arte. Esta, por sua vez, vem sendo uma tarefa coletiva, à qual têm se dedicado vários pesquisadores que participam das discussões do NEHAC (Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura).

---

[1] Ver: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz/Publifolha, 2000; CANDIDO, Antonio. *Na Sala de Aula*.. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

A ampliação do diálogo entre história e literatura se dá fundamentalmente pela percepção da obra de arte como portadora de dimensões sociais importantes. Para o crítico literário Antonio Cândido, estas dimensões podem ser vistas em estudos tanto históricos quanto relativos à crítica literária, mas não basta para um estudo social da arte somente constatar essas dimensões na obra. É preciso ir além e não correr o risco de explicar a obra pelo seu contexto, pólo oposto da armadilha da concepção da arte como independente, autônoma, às relações sociais.

> *Assim como as partes do poema são elementos de um conjunto próprio, o poema por sua vez é parte de um conjunto formado pelas circunstâncias da sua composição, o momento histórico, a vida do autor, o gênero literário, as tendências estéticas do seu tempo, etc. Só encarando-o assim, teremos elementos para avaliar o significado da maneira mais completa possível (que é sempre incompleta, apesar de tudo).*[2]

Portanto, é necessário ao estudo sócio-histórico da arte unir investigação histórica com orientações estéticas, almejando entender de que maneira as questões em princípio externas a ela são partes constituintes da sua estrutura, sendo, portanto, fatores importantes para a compreensão do seu significado. A historiadora Rosangela Patriota em seu trabalho de doutoramento *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo* buscando compreender a obra do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, por meio do conceito de memória histórica questiona os marcos evolutivos realizados pela crítica sobre a obra de Vianinha e nos dá importantes passos metodológicos para pensarmos a relação História e Ficção, uma vez que opta por analisar o momento da constituição das peças teatrais.

Pautando-se em vários outros documentos para fazer a crítica externa do seu objeto, como entrevistas, críticas sobre a obra de Vianinha, documentos do PCB e diversas peças teatrais, a autora não abandona em nenhum momento de seu livro sua questão central: a relativização das análises homogêneas que hierarquizaram a obra de Vianinha e consideraram *Rasga Coração* (1974) como sua obra-prima. Desta forma, o trabalho de Patriota é outro importante referencial do ponto de vista teórico-metodológico.

> *Os historiadores não podem e não devem furtar-se à evidência de que uma das perspectivas de seus trabalhos é construir diálogos com agentes e documentos de luta. E, valendo-se desta premissa, é possível afirmar que tanto o dramaturgo quanto os que escreveram sobre ele, ou sobre seu trabalho, estão consciente ou*

---

[2] CANDIDO, Antonio. *Na Sala de Aula*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2000, p.33.

inconscientemente, comprometidos com o texto produzido, isto é, há uma historicidade que propiciou a sua confecção.[3]

No âmbito deste debate, partimos do princípio de que documento é tudo que é produzido pelo homem e que antes de pensá-lo como um meio para trazer-nos evidências de verdade, devemos pensá-lo como um discurso, um instrumento de luta que é produzido por grupos sociais, que cria o fato, interpretações, justifica ações, essencialmente, que nos permite "conhecer sobre" e não "conhecer a verdade". Sendo assim, as manifestações artísticas são documentos para o historiador, que assim como os demais, tem as suas especificidades e trazem algumas implicações teórico-metodológicas que precisam ser cuidadosamente refletidas. Ou seja, utilizar a obra de arte como documento histórico implica em fazer uma história social da arte que se diferencia bruscamente da história da arte tradicional, assim como observa Marcos Napolitano[4], no sentido de que para o historiador de arte tradicional a obra é vista como um "monumento", impossibilitando entender as manifestações artísticas como documentos de uma época que carregam suas tensões e contradições.

Dessa forma, a proposta que apresentamos constitui-se no interior de um debate que busca o diálogo entre História e Literatura, pretendendo perceber como Ferreira Gullar incorpora em seus poemas ao longo das décadas de 1960/1970 o engajamento político de esquerda.

Nossa intenção no primeiro capítulo é entender, no interior de uma configuração histórica, como se deu a trajetória de Ferreira Gullar. Nesse sentido, buscamos distinguir arte engajada e outras práticas culturais, numa tentativa de mapear historicamente o debate entre arte engajada e arte autônoma e, mais especificamente em relação à poesia de Ferreira Gullar, analisar *práticas* e *representações* de determinados movimentos culturais que ora foram situados como engajados ora como alienados.

Tendo como norte que a discussão desta monografia é a obra *Dentro da Noite veloz*, de Ferreira Gullar, tentamos ao final deste capítulo situar, minimamente, a discussão do que vem a ser esse engajamento. Sem querer analisar o contexto histórico como forma de demonstrar a evolução da poética de Gullar, a intenção é perceber de que maneira a

---

[3] PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo.* São Paulo: Hucitec, 1999, p. 91.

[4] DE EUGÊNIO, Marcos Napolitano. História e Arte, História das Artes ou, simplesmente, História?. In: NODARI, Eunice (org.) *História: Fronteiras*. São Paulo: Humanistas/FFLCH/USP: ANPUH, 1999.

participação no concretismo e no neoconcretismo redimensiona seu fazer poético ao romper com estas estéticas e optar por uma literatura engajada.

A partir do segundo capítulo *Dentro da Noite Veloz* passa a ser objeto de análise. Escrito entre 1962 e 1975, período no qual o poeta Ferreira Gullar experimentou uma gama de acontecimentos dentre eles o golpe militar de 1964, o fim do CPC da UNE, a clandestinidade e o exílio, *Dentro da Noite Veloz* é, também, título de um dos poemas do livro, em memória a Che Guevara, e carrega as marcas da trajetória de engajamento político de Ferreira Gullar. Produzida em sua maior parte a partir de 1964, esta obra é composta por quarenta e um poemas organizados cronologicamente. Em sua primeira parte (1962-1968), as temáticas são a denúncia da situação do país, a "poesia-revolução", o golpe militar e suas conseqüências, e, por fim, o exílio. O livro tematiza ainda o cotidiano da clandestinidade, a guerra do Vietnã e a prisão política aliada à tortura. Nesses e em outros temas, Gullar incorpora, durante os treze anos nos quais foram escritos os poemas, a realidade social que mudou rapidamente, assim como as reflexões dentro do livro. No segundo capítulo, analisamos a primeira parte, ou seja, os poemas entre 1962-1968.

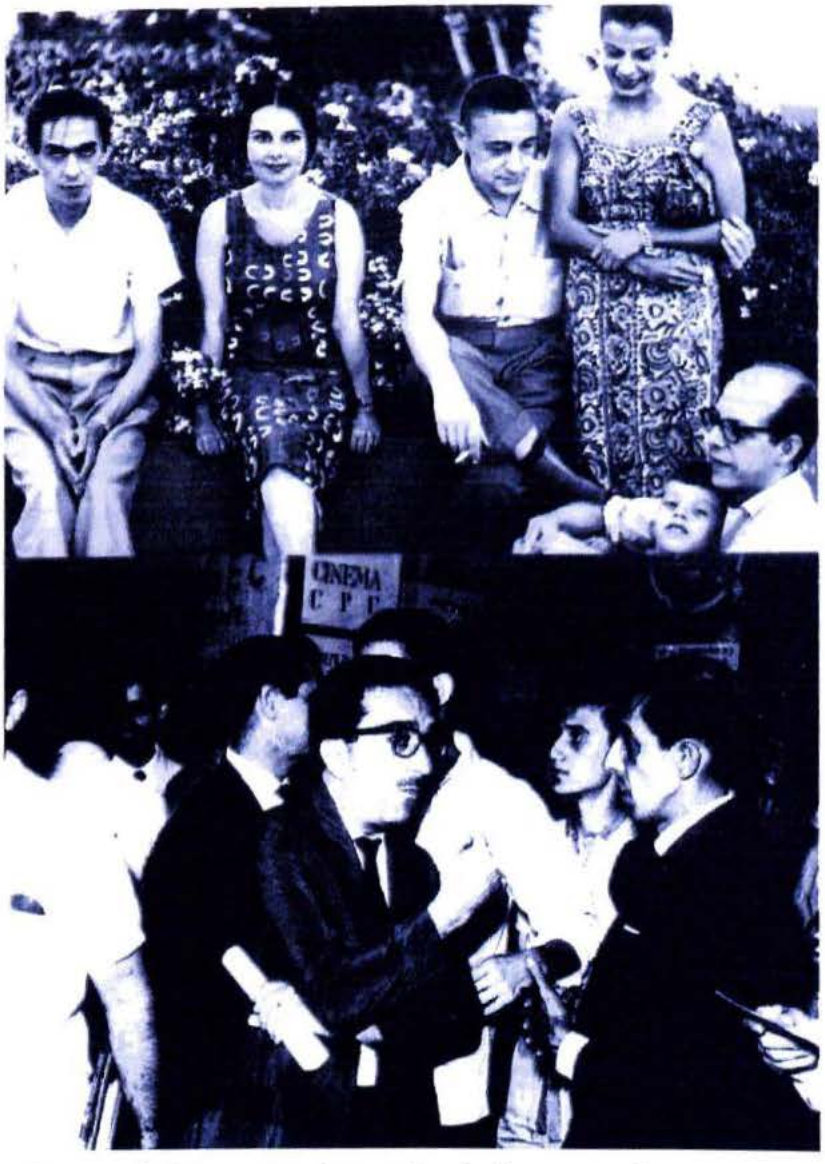
No terceiro capítulo o período privilegiado é 1968-1975. As temáticas presentes nesse momento da obra giram em torno da prisão política, da clandestinidade e do exílio, experiências pelas quais Gullar vê amigos passando e ele mesmo vivência. Considerado subversivo por suas poesia e seu engajamento junto ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), Gullar é preso por 20 dias em janeiro de 1969 no batalhão da Polícia Militar do Rio de Janeiro e exila-se, com destino à URSS, em agosto de 1971, depois de passar 10 meses na clandestinidade. O poeta só retornará ao Brasil em 1977, vivendo nesse período em vários países. Os poemas marcam também a tomada de posição de Gullar frente às duas grandes opções de enfrentamento do regime militar que delineia-se na esquerda do período: resistência democrática ou luta armada. Ferreira Gullar opta pela resistência democrática e por fazer de seus versos sua arma.

A opção em dividir *Dentro da Noite Veloz* em dois tempos foi por notar uma mudança clara nos poemas de Gullar do período anterior a 1964, onde o poeta tinha o tema da revolução como centro de suas discussões. Posteriormente ao golpe Gullar engaja-se na perspectiva de resistência democrática.

Homem engajado com seu tempo, Ferreira Gullar viveu as utopias e desilusões do movimento de esquerda das década de 1960 e 1970. Acreditou que a arte poderia instrumentalizar o povo para a revolução, indignou-se com a quebra da normalidade

democrática em abril de 1964, viu-se acuado com o endurecimento do regime após a instauração do AI-5, em dezembro de 1968. Fez do exílio uma estratégia de luta e em seus versos deu forma ao seu pensamento.

Capítulo I



Arte, Vanguarda e Subdesenvolvimento: Trajetória de Ferreira Gullar (1950-1960)

ARTE, VANGUARDA E SUBDESENVOLVIMENTO: TRAJETÓRIA DE FERREIRA GULLAR (1950-1960)

Paulo Francis me disse numa sala do Banco Nacional de Minas Gerais, 1964: "Não se surpreenda se um dia Gullar aparecer como Monge Trapista..."
Glauber Rocha

Nascido em São Luís do Maranhão no ano de 1930, José Ribamar Ferreira, Ferreira Gullar, publica em 1949 *Um Pouco Acima do Chão*, obra que explicita suas leituras na adolescência e influências parnasianas[1]. Ainda em São Luís, Gullar começa a escrever os poemas que desembocariam em *A luta Corporal*, mas, é no Rio de Janeiro, onde chega em agosto de 1951, que aprofundaria suas experiências de linguagem. *A Luta Corporal* é considerado o livro de estréia do poeta, uma vez que ele preferiu não publicar em nível nacional, seus primeiros poemas.

Escritos entre 1950 e 1953, os poemas de *A Luta Corporal* expressam uma linguagem cifrada, marcada pelo experimentalismo e pela inovação gráfico-formal, casos de "Galo Galo", "A galinha", "O quartel", "Roçzeiral" e "O Inferno". Estes dois últimos se distinguem pela introdução de vocábulos inexistentes e/ou impronunciáveis. Ao lado disso, apresentam-se fragmentados e, muitas vezes, deformam a grafia das palavras, motivo pelo qual os paulistas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, ícones do movimento concretista, se interessam pela obra.

Exemplo desses arranjos gráficos que tornam a linguagem fragmentada e desagregada é o poema "Roçzeiral". Predomina neste poema a invenção de expressões que não carregam significado algum na língua corrente. No entanto, constituem-se em uma negação da linguagem. Os fonemas lingüísticos são combinados de maneira aleatória, fugindo às convenções da norma e impedindo uma comunicação imediata.

---

[1] Sobre a biografia de Ferreira Gullar conferir: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. *Ferreira Gullar*. N.º 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998; MOURA, George. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001; site: Portal Literário Ferreira Gullar. endereço: www.ferreiragullar.com.br

Roçzeiral[2]

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova'
orbita
FUROR
tô bicho
'scuro fo-
go
Rra

UILÁN
UILÁN,
lavram z'olhares, flamas!
CRESPITAM GÂNGLES RÔ MASUAF
Rhra

Rozal, ROÇAL
l'ancêndio Mino-
Mina TAURUS
MINÔS rhes chãns
sur ma parole -
ÇAR
ENFERNO
LUÍZNEM
E ÔS SÓES
LÔ CORPE
INFENSOS
Ra
CI VERDES
NASCI DO
CÔFO

FORLHAGEM, fo-
Lhargem
q'abertas
ffugas acêças

GUERRAS
dê pomos -
pomares riste
MON FRÈRE MA FRÊLE -
te roubo o roubo
CÃO das Haspéridas

Dê seque peles
perseques rijes
curraçanádus

---

[2] GULLAR, Ferreira. Roçzeiral. In: ___. *Toda Poesia (A Luta Corporal 1950-1953)*. 9° ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 55-57.

pur flór
oblófs!

LO MINÇA GARNE
Mma!
Ra tetti mMá

Mu gargântu
FU burge
MU guêlu, Um
Tempu - PULCI

MU
LUISNADO
VU
GRESLE RRA
Rra Rra.
GRESLE
RRA

I ZUS FRUTO DU
DUZO FOGUARÉO
DOS OSSOS DUS
DIURNO
RRRA

MU MAÇÃ N'ÃFERN
TÉRRE VerroNAZO

OASTROS FÓSSEIS
SOLEILS FOSSILES
MAÇÃS Ô TÉRRES
PALAVRA STÊRCÃ
DEOSES SOLERTES PA-
LAVRA ADZENDA PA-
LAVRA POÉNDZO PA-
LARVA NÚ-
MERO FÓSSEIL
LE SOLÉLIE Póe
ÉL FOSSIL PERFUME
LUMEM LUNNENi
L U Z Z E N M

LA PACIÊNÇA TRA-
VALHA
LUZNEM

Em "Roçzeiral" a linguagem tem sua origem na onomatopéia, vocábulo cuja pronúncia lembra o som da coisa significada, na imitação do som das coisas por meio do som da voz. Feito de grunhidos, "Roçzeiral" é um desmantelo da linguagem:

> *Não há mais frases se encadeando, mas palavras ou fragmentos de palavras que se sucedem, se somam, e evocam idéias ou sensações confusas.* [No poema transcrito] *note-se como o autor se vale da divisão repetida do termo "palavra" em "pa" e "lavra", sugerindo que as palavras são pás a lavrar, e o poeta talvez um jardineiro/lavrador (já que o título do poema combina as palavras roça e roseiral). Mas o que se encontra nesta lavra parece ser pouco alentador: a "larva" que surge imprevisível onde esperávamos, como leitores a terceira repetição da partícula "lavra"; um "número" ou "fóssil de número" ou ainda "mero fóssil nu" (os significados aqui se somam e embaralham); e outros elementos dispersos. Nas três linhas finais podemos ler, apesar das propositais deformações ortográficas, que a paciência (do poeta?) trabalha, mas não encontra a luz.*[3]

Com a perspectiva histórica de que dispomos hoje, vê-se que a participação de Gullar no movimento concretista não se daria por acaso, uma vez que muitas das suas preocupações expressas em *A Luta Corporal* integram o conjunto de princípios formulados pelo concretismo[4].

A busca de uma linguagem poética manifestada em *A Luta Corporal* por meio de uma expressão menos abstrata e mais próxima do objeto real, bem como o desejo de romper com a sintaxe linear e unidirecional, explorando as possibilidades sonoras e visuais das palavras, está presente também no *Plano Piloto para Poesia Concreta*[5], publicado em 1958. Nele, os poetas elencam entre seus precursores e influenciadores Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Os concretistas se opõem ainda às formas tradicionais do verso, à poesia lírica, subjetiva e discursiva de modo geral. Augusto de Campos, em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo* quando da comemoração dos quarenta anos da

---

[3] BECKER, Paulo Ricardo. Op. Cit., p. 39.

[4] O lançamento oficial do movimento concretista ocorreu em 1956 com a "Exposição Nacional de Arte Concreta", realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, na qual participaram poetas e artistas plásticos de São Paulo e Rio de Janeiro. Mas, desde 1952, quando lançaram a revista Noigrandes, os poetas Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos já praticavam a poesia concreta. Cf.: A POESIA CONTRA O VERSO. *Mais!* - Folha de São Paulo. São Paulo: 5º Caderno, 08 de dezembro de 1996.

[5] O Plano Piloto para Poesia Concreta, assinado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, é uma citação direta e assumida do Plano Piloto para a Construção de Brasília, elaborado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Cf.: LAFETÁ, João Luiz (org.). Traduzir-se - Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. ____. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. 2° ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

"Exposição Nacional de Arte Concreta" em São Paulo, explicita as principais características do movimento:

> *Tecnicamente, poesia concreta é a denominação de uma prática poética, cristalizada na década de 50, que tem como características básicas: a) a abolição do verso; b) a apresentação "verbivocovisual", ou seja, a organização do texto segundo critérios que enfatizem os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras; c) a eliminação ou rarefação dos laços da sintaxe lógico-discursiva em prol de uma conexão direta entre as palavras, orientada principalmente por associações paronomásticas.*
> *Tal prática concentra e radicaliza propostas anteriores que percorreram difusamente os movimentos de vanguarda do início do século (futurismo e dadaísmo, em especial), retomados nos anos 50 com mais rigor construtivista. Essa é mais ou menos a fisionomia com que nasceu a poesia concreta, tal como praticada pelos brasileiros do grupo Noingandres e por Eugen Gomringer (este, menos interessado na dimensão sonora).*[6]

Nesse sentido, para os poetas concretistas, o verso passava por uma "crise" a partir da qual eles criaram o poema-objeto, construído por meio de recursos como a disposição não-linear dos vocábulos na página, o uso do espaço em branco como produtor de sentidos e a utilização de elementos visuais e sonoros. Por meio desses procedimentos, procuravam "abolir a tirania do verso" em suas formas tradicionais e valorizar o espaço gráfico como agente estruturador do poema. Outro traço importante do poema-objeto é sua natureza de "ideograma", definida no *Plano Piloto para Poesia Concreta* como:

> *método de compor baseado na justaposição directa — analógica, não lógico-discursiva — de elementos.* [...] *Ideograma: apelo à comunicação não-verbal. O poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. O poema concreto é objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas.*[7]

A proposta concretista ofereceu à Gullar uma possibilidade de expansão de suas investidas poéticas desde os versos de *A Luta Corporal*. Entre 1957 e 1958, Gullar se dedica a composições como esta:

---

[6] CAMPOS, Augusto de. A Certeza da Influência (Entrevista). In: FOLHA DE SÃO PAULO. *Caderno Mais!* - Folha de São Paulo, 08 de dezembro de 1996, p. 08.

[7] PLANO PILOTO PARA A POESIA CONCRETA, escrito por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, foi publicado originalmente na revista Noigrandes: n. 4, São Paulo, 1958. Também disponível em: CAMPOS, Augusto. *Teoria da poesia concreta, Textos Críticos e Manifestos* (1950-1960) 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975; site oficial de Ferreira Gullar: www.ferreiragullar.com.br

verme *olho*

lacre *maça*

vermelho

alarme *boca*

verde *velho*[8]

Neste poema estão algumas das características fundamentais do movimento, quais sejam: a abolição do verso, a apresentação do texto de acordo com critérios que enfatizem os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras e a eliminação dos laços da sintaxe lógico-discursiva em prol de uma conexão direta entre as palavras. Neste instante da poética de Gullar, ele almeja a palavra pura, dura e objetiva. Para que isso ocorra, os verbos e artigos são abolidos do poema, conforme o "Plano Piloto para a Poesia Concreta":

> *poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espácio-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. Daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico [...] de método de compor baseado na justaposição direta- analógica, não lógico-discursiva* [9]

Notamos que deste poema não é possível uma leitura tradicional e linear. A construção, em forma de um grande X, sugere várias leituras a partir das linhas que se cruzam no texto.[10] Esta arte com referências geométricas se propôs objetiva como meio de dar uma resposta a este "novo" mundo industrial (governo de JK – desenvolvimentismo) com a criação de formas racionais, "matemáticas", capazes de atender ao novo homem e à nova sociedade, igualmente racionais. Buscava-se mudar o próprio modo de produção da arte, refazer seu repertório formal e redefinir as posições do produtor e do consumidor nesse processo.

---

[8] GULLAR, Ferreira. Poemas Concretos e Neoconcretos. In: ___. *Toda Poesia (Poemas Concretos e Neoconcretos 1957-1958)*. 9ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 98.

[9] PLANO PILOTO PARA A POESIA CONCRETA. Op. Cit.

[10] VILLAÇA, Alcides Celso de Oliveira. *A poesia de Ferreira Gullar*. São Paulo, 1984. Tese (Doutorado), USP, FFLCH, p. 78.

> *Os poemas concretos de Gullar buscarão explorar o limite de intransitividade para o silêncio. É tentar assimilar como 'ganho' (de especificidade, deconcreção) o que, na realidade, é 'perda' (de particularização real, de articulação sensível). É esta, aliás, a alquimia pretendida pelo Concretismo: tornar positiva a carência dos nexos afetivos, racionalizar a ambigüidade, preparar a sensação estética no estrito cumprimento de um programa teórico e conceitual.*[11]

Se em boa parte esse programa foi aceito pelo grupo de São Paulo, em outra, certamente, não. Não concordando com a objetividade proposta pelos paulistas concretos, originários do Grupo Ruptura[12], dissidentes do movimento concretista, composto inicialmente por artistas nascidos ou radicados no Rio de Janeiro, oriundos do Grupo Frente,[13] censuraram os excessos matemáticos e racionalistas de seus pares paulistanos desde 1956, na "I Exposição Nacional de Arte Concreta". Gullar, posteriormente declara suas divergências com os concretistas:

> *As divergências eram poético-estéticas, uma vez que naquela época eu não tinha qualquer vinculação ou atuação político-ideológica. E eram anteriores ao próprio movimento, pois jamais aceitei uma visão meramente racionalista e técnica da poesia. O que detonou a ruptura foi um artigo de Haroldo afirmando que a poesia concreta seria feita, a partir de então, segundo fórmulas matemáticas. Como isso era impossível, considerei que afirmá-lo cheirava a charlatanismo, e eu tinha razão: essa poesia matemática nunca foi feita por eles. O movimento neoconcreto não foi criado por ninguém: nasceu naturalmente das experiências dos poetas,*

---

[11] Idem, p. 76.

[12] Baseados nas teorias expostas em 1930 pelo artista holandês Theo Van Doesburg e continuadas depois da sua morte pelo suíço Max Bill, os membros do Grupo Ruptura promoviam a doutrina racionalista, fundamentada na objetividade. Em 1950, quando Max Bill apresenta uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de São Paulo e, em seguida, recebe o Prêmio Internacional de Escultura com a Unidade Tripartida, na I Bienal de São Paulo, influenciará um grupo de pintores concretos de São Paulo, inicialmente constituído por Charoux, Geraldo de Barros, Fejer, Leopold Haar, Sacilotto e Anatol Wladyslaw, além de Waldemar Cordeiro, que lançam um polêmico manifesto, sob o título "Ruptura". Aos artistas paulistas do Grupo Ruptura, fundado em 1952, se aliam os poetas do Grupo Noigandres - revista-livro criada em 1952, em São Paulo, por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari - que emergiram, entre 1953 e 1956. Cf.: www.itaucultural.com.br Consultado em: 31 de Janeiro de 2003.

[13] O Grupo Frente foi formado basicamente por alunos do curso de Pintura que Ivan Serpa ministrava no MAM/RJ. Tendo como teóricos os críticos de arte Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, o grupo foi influenciado tanto pela presença do escultor suíço Max Bill e dos concretos argentinos no Brasil quanto pela realização da Bienal de São Paulo. Apesar de formado predominantemente por artistas abstrato- geométricos, a liberdade de expressão por eles proposta permitia o ingresso de artistas de todas as linguagens, desde que não tivessem "compromisso com as gerações passadas". Os "frentistas", que em 1959 passam a constituir o núcleo do Grupo Neoconcreto, realizaram quatro exposições: a primeira no Ibeu, apresentada por Gullar, da qual participaram os oito artistas do núcleo inicial (junho de 1954), a segunda no MAM/RJ, com apresentação de Mário Pedrosa, já contando com todos os integrantes (julho de 1955), a terceira no Itatiaia Country Clube de Resende (março de 1956) e a última na Companhia Siderúrgica Nacional (junho de 1956). Cf.: www.itaucultural.com.br Consultado em: 31 de Janeiro de 2003.

> *pintores e escultores que constituíam o grupo. Eu apenas elaborei a teoria que estava implícita nelas. Em arte não pode haver plano-piloto.*[14]

Assim, em 1959, os artistas do Rio de Janeiro rompem com o concretismo, publicando o "Manifesto Neoconcreto" no "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil* e realizando a "I Exposição de Arte Neoconcreta" no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. No manifesto, Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, colocam-se contra a exacerbação racionalista a que os concretistas haviam levado sua obra. Defendem a introdução da expressão na obra de arte, rejeitando o primado da razão sobre a sensibilidade:

> *A expressão neoconcreto indica uma tomada de posição em face da arte não-figurativa "geométrica"* [...] *e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista* [...]
> *A obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova - que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua "realidade". A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada. A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções a priori, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.*
> [...] *Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina. Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neoconcreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Conseqüentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra*

[14] FOLHA DE SÃO PAULO. A Divergência neoconcretista. In: *Caderno Mais!* - Folha de São Paulo, 08 de dezembro de 1996, p. 10.

> *como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de "verbo", isto é, de modo humano de presentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre: dura.* [15].

Neste documento há uma argumentação em favor da retomada da "sensibilidade na arte" contra o que identificavam como a "perigosa exacerbação racionalista" da arte concreta. Afirmavam os neoconcretos que a arte concreta difundia-se a partir de uma "ditadura da teoria" que rompia os laços entre artista e espectador, uma vez que a arte produzida era demasiadamente cerebral, mecânica e hermética. Para a retomada da arte como veículo de comunicação de sensações era preciso romper com a desumanização da obra promovida pelo concretismo. Desse modo, o neoconcretismo surgia como forma de negar *"a validez das atitudes cientificistas e positivistas em arte e* [repor] *o problema da expressão, incorporando as novas dimensões 'não-verbais' criadas pela arte-não figurativa"*.[16] Tratava-se, pois, da tentativa de retornar ao sentimento e à inteligibilidade sem retomar modos de expressão figurativos.

Do ponto de vista da poesia, o neoconcretismo ataca a postura do Grupo Noigandres, reputando-a da mesma forma que à pintura concreta. A poesia neoconcreta *"ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, devolve* [a palavra] *à sua condição de 'verbo', isto é, de modo humano de representação do real"*.[17] O neoconcretismo, em poesia, é embasado na acusação de "frieza e desumanidade" que a poesia concreta teria ao investir na *"formulação da poesia e do poema como técnica de linguagem, como estrutura verbal que se esgota em si mesma."*[18] Um tato deveria ser restabelecido na relação entre o poeta e seu leitor uma vez que o poema só existe *"a partir do momento em que o leitor possa lê-lo* [...] *por isso, ele é um não-objeto, um projeto de existência que só vem a se realizar quando lido"*[19]. O propósito em religar poeta e leitor pela força semântica impressa na forma promove a

---

[15] GULLAR, Ferreira e outros. Manifesto Neoconcreto. *Jornal do Brasil*, 1959 (Suplemento Dominical). Versão utilizada do site oficial de Ferreira Gullar. Disponível em: www.uol.com.br/ferreiragullar/ Consultado em 08/09/01.

[16] Idem.

[17] Idem.

[18] FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta.* Campinas: Editora da Unicamp, 1993, p. 124.

[19] MENEZES, Philadelpho. *Poesia concreta e visual.* São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 51.

produção de livros-objeto e poemas-objeto, como os do próprio Gullar e os de Lygia Pape, com o convite para que o espectador-leitor tocasse e interagisse com a obra. Desse período, o poeta Ferreira Gullar constrói o "livro-poema" e o "Poema enterrado"[20] ao lado de Hélio Oiticica.

Contudo, o período vanguardista de Gullar tem pouca sobrevida após o "Manifesto Neoconcreto". O panorama político e social brasileiro de princípios dos anos sessenta dominado por agitações urbanas, ligas camponesas e instabilidade institucional compele ao poeta uma avaliação sobre a atuação do artista na vida política do país. Nesse momento, as críticas à "frieza" e à "desumanidade" da poesia concreta, contidas no "Manifesto Neoconcreto", transmutam-se em negação à própria postura de vanguarda. No ensaio *Cultura Posta em Questão* de 1964, Gullar diz que a poesia concreta e neoconcreta incorrem no mesmo erro fundamental, pois *"partem de uma concepção mágica da linguagem, segundo a qual seria possível imprimir à linguagem verbal um modo de expressão aconceitual"*[21]. Por "aconceitual" Gullar afirma entender a crença de que *"existe uma verdade que não pertence ao mundo racional e à qual só a arte tem acesso.* [...] *E, o que é mais importante, significa a necessidade dos poetas de se furtar ao tipo de responsabilidade que implica pensar o mundo dentro de suas contingências concretas."*[22]

Dessa forma, essa postura implica no enclausuramento do artista num mundo no qual opera apenas sua lógica, transformando-o num indivíduo desconectado das necessidades e questões do homem em sociedade. As vanguardas poéticas brasileiras de então seriam, para Gullar, movimentos auto-referentes e alienados. A poesia do Grupo Noigandres, formalista e racional estaria, a partir desse ângulo, apartada da realidade

---

[20] O Poema Enterrado foi pensado numa perspectiva arquitetônica. A construção dele realizava-se numa sala subterrânea por onde as pessoas desciam, encontravam a porta do poema, entravam em outra sala em cujo centro havia um cubo vermelho. Tirava-se o cubo vermelho e embaixo dele um cubo verde que era retirado e encontrado um cubo branco. Debaixo dele estava escrito: rejuvenesça. De acordo com Ferreira Gullar o poema enterrado foi um projeto de um cubo enterrado no chão que chegou a ser construído *"na casa do Hélio Oiticica, na Gávea Pequena. O pai dele ia construir uma caixa-d'água, e ele brigou com o pai dizendo que tinha de construir um poema. O velho acabou concordando e fomos inaugurar o poema num domingo. Eu, Lygia Clark, Mário Pedrosa, Oiticica, um bando de gente, mas chovera muito na véspera, e o poema acabou inundando, virou caixa d'água, como aliás, era o propósito inicial do pai do Oiticica"*. GULLAR, Ferreira. Entrevista a Antônio Carlos Secchin e outros. In: Poesia Sempre Ano 6, nº 09, março de 1998, p. 09. Disponível em: Ferreira Gullar. www.uol.com.br/ferreiragullar/sobre/corporeport04.htm. Consultado em 11/03/2001.

[21] GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. In: ___. *Cultura posta em questão/Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002, p. 154.

[22] Idem.

social, atitude que, já no início da década de sessenta, apresentava-se como "retrógrada" e "reacionária".

GULLAR EM LUTA COM A LINGUAGEM: A ARTE POPULAR REVOLUCIONÁRIA POSTA EM QUESTÃO

Ao assumir uma postura literária engajada[23] na década de 1960, Ferreira Gullar incorpora também novos temas e formas de linguagem[24]. Neste período escreve *João Boa-Morte, Cabra Marcado para Morrer, Quem Matou Aparecida, Peleja de Zé Molesta com Tio Sam* e *História de um Valente*, cujos protagonistas são um lavrador paraibano, uma favelada carioca, um cantador cearense e o camponês e militante pernambucano Gregório Bezerra, respectivamente.

No início da década de sessenta, Gullar pôde experimentar uma gama de acontecimentos, dentre eles: a luta da UNE (União Nacional de Estudantes) pela normalidade democrática representada pela posse do vice João Goulart, quando da renúncia de Jânio Quadros; a criação do CPC da UNE[25], tendo sido um de seus presidentes entre 1963 e 1964; as discussões sobre a reforma universitária e sobre as reformas de base.

A origem do CPC está associada à idealização de jovens artistas e intelectuais que tinham o objetivo de levar consciência à classe trabalhadora por meio da "arte popular revolucionária". Em agosto de 1961, logo após a queda de Jânio Quadros, os dramaturgos Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis, durante o processo de montagem da peça *A Mais-Valia vai acabar, seu Edgar* foram buscar no ISEB[26] alguém para explicar, durante a

---

[23] O termo engajamento adquiriu ao longo da história interpretações diferentes. Vários teóricos enquadram o engajamento numa perspectiva bem ampla. No entanto, a abordagem deste conceito aqui tem como referência o posicionamento de Jean-Paul Sartre em *Que é a Literatura?*, no qual a literatura engajada implica numa tomada de posição do autor frente à realidade vivenciada por ele, no intuito de reduzir o distanciamento entre autor e leitor, numa perspectiva de transformação social. Cf.: SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* 3ª ed. São Paulo: Ática, 1999, especialmente os capítulos III e IV.

[24] De acordo com Ferreira Gullar o início da década de 1960, é marcado por uma crise de sua poesia. Em 1961, Gullar é convidado a assumir a direção da Fundação Cultural de Brasília no governo de Jânio Quadros. Na Fundação Cultural de Brasília, que dirige até outubro deste ano, começa a construir o Museu de Arte Popular. Neste período Gullar entra em contato com os imigrantes nordestinos que residem em Brasília e com a literatura de cordel feita por eles. Ao lado disso, o poeta começa a elaborar uma nova concepção do fazer poético ao aproximar-se, de volta para o Rio de Janeiro, por meio de sua esposa Thereza Aragão, dos artistas do CPC da UNE. Nesse período de sua obra, ele opta pela literatura de cordel como forma de levar ao "povo", de maneira mais direta, a consciência revolucionária.

[25] Sobre o CPC da UNE ver: BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994; BERLINCK, Manuel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

[26] O ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) foi um órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura legalmente instituído em julho de 1955 por ato do então presidente João Café Filho. No entanto, ganha repercussão no governo de Juscelino Kubitschek ao teorizar o "desenvolvimento" pela perspectiva de justificar a ideologia do desenvolvimentismo. O ISEB foi precedido pelo Instituto Brasileiro de Economia,

apresentação do espetáculo, de forma didática e científica a questão econômica sugerida na peça. Começou, deste modo, a relação entre Carlos Estevam Martins (sociólogo vinculado ao ISEB) com os dissidentes do Arena[27].

Durante o período de encenação de *A Mais-Valia*... no teatro da Faculdade de Arquitetura no Rio de Janeiro, formou-se um público constante que além de assistir à peça estava interessado em conversar sobre uma questão em comum: a arte. Entre essas pessoas estavam Leon Hirszman, Carlos Lyra, Carlos Diegues e Armando Costa. Entendendo que esses jovens interessados em diversas frentes artísticas tinham de ser "organizados" para que as questões ali colocadas não se perdessem, Vianinha, Leon Hirszman e Carlos Estevam tiveram a idéia de montar um curso de filosofia ministrado pelo professor José Américo Peçanha, conhecido na época como "filósofo das multidões". O curso reuniu cerca de duzentas pessoas, acarretando problemas de espaço para os organizadores.

Vianinha, Hirszman e Estevam procuraram a UNE solicitando-lhe um espaço que possibilitasse a organização do evento. Essa, por sua vez, cedeu-lhes um auditório, o que tornou possível a realização do curso e, mais que isso, permitiu que no transcorrer das aulas fosse sendo amadurecida a idéia da criação de um centro popular de cultura que viria a se tornar o CPC da UNE. A inspiração deu-se por meio de Paulo Freire que freqüentava o ISEB e divulgava o trabalho do Movimento de Cultura Popular (MCP) em Pernambuco.[28] Dessa influência, das discussões ocorridas na época e das vontades dos participantes surgiu

---

Sociologia e Política (IBESP) organizado no início da década de 50 por um grupo de intelectuais que tinham como objetivo discutir e propor soluções para o que consideravam como "problemas nacionais". Da pressão do IBESP ao governo com o intuito de ampliar seu alcance político e alargar seu espaço de atuação surgiu o ISEB. Nos nove anos de existência do ISEB (1955 a 1964) várias tendências teóricas fizeram parte de sua história mas, foi precisamente a última que se relacionou com o CPC. Esta fase (a partir de 1958) foi marcada por uma crescente oposição ao governo de JK, fazendo com que o ISEB se dividisse em dois grupos: um representado por nomes como os de Guerreiro Ramos, Roberto Campos e Hélio Jaguaribe; outro por Roland Corbisier, Nelson Werneck Sodré e Álvaro Vieira Pinto, para citar apenas alguns. Em 1960 Álvaro Vieira Pinto assume juntamente com Nelson Werneck Sodré a direção do ISEB, marcando uma hegemonia marxista e uma posição favorável às "Reformas de Base" de João Goulart.

[27] O Teatro de Arena fundado em 1953 pelo diretor José Renato, inova o espaço cênico com a utilização do palco de arena. A partir de 1956, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri começam a fazer parte do grupo, momento no qual o Arena passa a desenvolver temáticas nacionais, como o operário, obtendo em 1958 o sucesso de *Eles não usam Black-Tie*. Para saber mais sobre a ligação entre Teatro de Arena e CPC ver: VIANNA FILHO, Oduvaldo. Do Arena ao CPC. In: PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro - televisão - política*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 90-97.

[28] Criado durante o governo de Miguel Arraes, o MCP foi ligado à secretaria de Educação de Recife e teve como principais atividades o programa de alfabetização baseado no método Paulo Freire, cursos profissionalizantes como os de corte e costura e o Teatro de Cultura Popular. O MCP diferia-se do CPC por sua vinculação ao Estado e por não ser formado basicamente por pessoas ligadas a arte tal qual acontecia com o CPC.

o CPC que inicialmente, com a aproximação de Vianinha, Hirszman e Estevam junto a UNE, conseguiu uma pequena sala para reuniões no fundo de um auditório. Com base nas diversas frentes de atuação foram criados vários departamentos sendo os primeiros de teatro e de cinema e, posteriormente, os de música, arquitetura, artes plásticas, administração, literatura e alfabetização de adultos.

O CPC estava diretamente ligado a uma concepção de que a consciência política não passava apenas pela discussão economicista. Acreditando que a cultura era o espaço privilegiado de transmitir consciência, grande parte dos militantes doaram seu tempo em reuniões, discussões e outras atividades com o grupo cepecista. Nesse sentido, montaram-se inúmeras peças de teatro, dentre elas *Eles Não Usam Black-Tie* (Gianfrancesco Guarnieri), *A Vez da Recusa* (Carlos Estevam), *Miséria ao Alcance de Todos* (Arnaldo Jabor), *Os Azeredo mais os Benevides* (Oduvaldo Viana Filho), *Auto dos 99%* (Texto coletivo escrito por Vianinha, Carlos Estevam, Cecil Thiré, Marco Aurélio Garcia, Armando Costa e Antonio Carlos Fontoura) e *Auto dos Cassetetes* (João das Neves); foram feitos shows musicais, gravaram-se discos como *O Povo Canta* e *Cantigas de Eleição*, dois filmes, o longa *Cinco Vezes Favela*[29] e o documentário *Isto é Brasil*, rodado durante a UNE-Volante[30], cursos de teatro, cinema, artes visuais para formação profissional e artística também foram ministrados.

Houve ainda a publicação dos *Cadernos do Povo Brasileiro* sob a direção de Ênio Silveira e Álvaro Vieira Pinto, destacando-se *Que são as Ligas Camponesas?*, de Francisco Julião e *Quem é o Povo no Brasil?* de Nelson Werneck Sodré. Além dos Cadernos, o CPC publicou os cordéis *João Boa Morte, Cabra Marcado para Morrer* e *Quem Matou Aparecida?*, de Ferreira Gullar, *As Extraordinárias Aventuras de Zé Fominha* e *O Homem que Engoliu um Navio*, de Félix de Athaíde, e *Safadeza do Diabo com a Mulher do Coronel*, de Reinaldo Jardim, dentre outros.

---

[29] Este longa-metragem é *"composto de quatro episódios, acrescidos de um outro curta-metragem já finalizado um ano antes. São eles: 'Um Favelado', de Marcos Farias; 'Zé da Cachorra', de Miguel Borges; 'Escola de Samba Alegria de Viver', de Carlos Diegues; 'Pedreira de São Diogo' de Leon Hirszman; e o curta finalizado em 1960, 'Couro de Gato' de Joaquim Pedro de Andrade"*. RAMOS, Fernão. Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970). In: ___ (org.). *História do Cinema Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Art Editora, 1990, p. 333-334.

[30] Partindo da concepção de que a reforma universitária passava necessariamente pelas reformas das instituições como um todo a UNE-Volante percorreu diversos estados brasileiros procurando discutir temas relacionados aos problemas estudantis e nacionais.

A publicação dos Cadernos teve uma grande contribuição do então presidente e principal acionista da editora Civilização Brasileira, Ênio Silveira. A editora possuía proximidades com o propósito do CPC, o que garantiu muitas publicações de livros populares em formato de bolso. O CPC funcionava como distribuidor dos volumes e a editora assegurava-lhe 50% do preço da venda ao público. Com tiragens de 20 mil exemplares, número significativo para a década de 60, esses volumes eram lidos e discutidos em Centros Acadêmicos e debatidos no CPC.

Como volumes extras da série Cadernos, foram publicadas com o título geral de *Poemas para a Liberdade* (Violão de Rua) antologias de poesia engajada. Nos volumes, ao lado de poetas já consagrados na década de 1960 como Vinícius de Moraes, Moacyr Félix e Ferreira Gullar eram divulgados também nomes estreantes como Affonso Romano de Sant'Anna e José Carlos Capinam. Apesar de alguns participantes não terem vínculos diretos com o CPC, esses volumes inseriram-se em seu projeto cultural de "arte popular revolucionária" e seus poemas foram colocados *"ao lado do proletariado e do campesinato, das lutas e de suas aspirações"*.[31]

Foi de Carlos Estevam a primeira publicação sobre a concepção teórica do CPC, em 1962, na qual discutiu a questão da "arte popular". O *Anteprojeto do Manifesto do CPC* explicitou a opção pela *arte popular revolucionária* dentre as outras duas formas de manifestação cultural (arte do povo, arte popular) que tinham como público alvo o povo. De acordo com o Anteprojeto, *a arte do povo* era produzida por comunidades economicamente atrasadas, na qual o artista não diferia de seu público. Neste caso, este tipo de arte só poderia ser feita em zona rural ou em áreas urbanas onde não havia ainda um avanço industrial. Já a *arte popular* era desenvolvida em centros urbanos avançados e os artistas diferiam-se de seu público e este por sua vez era um mero receptor de informações. Segundo o Manifesto do CPC, a *arte do povo* era ingênua e poderia ser considerada apenas pela sua função de ludicidade necessária ao homem. Já a *arte popular* apresentava melhor elaboração técnica, mas em contrapartida, servia somente como entretenimento, pois não se preocupava com os problemas reais, sendo um tipo de arte para as massas cujo objetivo consistia em distrair o espectador em vez de formá-lo e despertá-lo para a consciência crítica. *"A prova do caráter perfeitamente alienado dessas formas artísticas destinadas ao povo está em que não assumem posição radical diante das*

---

[31] Felix, Moacyr. Nota Introdutória. APUD: KRAUSCHE, Valter Antonio. *A Rosa e o Povo: Arte Engajada nos Anos 60 no Brasil*. São Paulo: 1984. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), PUC –SP, p. 02.

condições de sua própria existência. [...] Não merece outro título que o de arte dos senhores para o povo".[32]

O que significava optar pela arte popular revolucionária? De acordo com o Anteprojeto, a arte popular revolucionária tinha o objetivo de revolucionar a sociedade, isto é, passar o poder ao povo. Ser popular para aqueles que participaram do CPC tinha uma significação essencial na medida em que era próprio do povo deixar de ser povo tal qual ele se apresenta nessa sociedade, ou seja, era "destino" do povo governar a sociedade na qual ele era subjugado. Daí a necessidade da arte popular revolucionária *"levar ao povo o significado humano do petróleo e do aço, dos partidos políticos e das associações de classe, dos índices de produção e dos mecanismos financeiros".*[33]

A concepção de uma arte popular revolucionária influenciou toda uma geração que durante muito tempo lutou para evidenciar o "povo" e colocá-lo em debate. Esta mudança no estatuto da cultura brasileira deve ser bem localizada e delineada, pois inaugura uma forma de ação política até então pouco expressiva no Brasil: a conscientização do "povo" através da idéia de uma "cultura nacional-popular"[34] como base de um projeto político coletivo.

Uma concepção crítica em relação ao nacional e ao popular na cultura brasileira é feita por Marilena Chauí no segundo seminário do livro *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* ao discutir essas noções para uma parcela da intelectualidade brasileira dos anos 1960. Chauí indica neste texto que essa parcela de intelectuais de esquerda reivindicou para si ser a legítima representante do povo. Nesse sentido, os projetos de cultura nacional popular, dentre os quais o CPC, fazem parte de uma construção de uma identidade cultural, de uma unidade social e, ao mesmo tempo, de uma idéia de

---

[32] MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do CPC. *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, nº I., 1979, p. 72.

[33] Ibidem, p. 73.

[34] As obras editadas pela Brasiliense sobre o nacional e o popular na cultura brasileira apresentam trabalhos de cinema (Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão), teatro (José Arrabal e Maria Ângela Alves Lima) e Artes Plásticas (Carlos Zilio) as quais, optam pela construção de um panorama mais geral nas suas respectivas áreas. Já no volume sobre a Literatura, João Luiz Lafetá e Lígia Chiappini optam respectivamente, pela análise da década de 1960, elegendo como estudo de caso as obras de Ferreira Gullar e Antonio Callado. No caso de Gullar, Lafetá define sua poesia cepecista como inserida num projeto nacional-popular, entendido dentro de uma literatura anti-imperialista, voltada para dentro do país, destinada ao consumo e à educação do povo. LAFETÁ, João Luiz. *Traduzir-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)*. In: ____ e outros. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. 2º ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

legitimidade. A questão para Chauí é que a esquerda brasileira desse período tentou impor uma dada condição ao povo por uma necessidade histórica por considerar-se uma vanguarda revolucionária. Em razão disso, Chauí faz uma análise do *Anteprojeto do Manifesto do CPC* no intuito de identificar neste discurso uma negação da autonomia da obra de arte:

> *nem passa pelo Manifesto a suposição de que uma obra de arte não se encontra apenas nela mesma, como objetividade empírica ou ideal, mas no campo constituído por ela e seus destinatários, campo criado a partir dela com eles, aos quais se dirige. Há no Manifesto além do maniqueísmo das distinções, um objetivismo artístico que redunda em subjetivismo do "criador"*[35].

No entanto, ao se apropriar do que é "popular"[36] no intuito de conscientizar o "povo", muitos artistas inverteram uma lógica legitimadora que fundamentava o jogo político nacional até aquele momento. Esta afirmação, decorrência direta do lema dos Centros Populares de Cultura (CPC) da UNE, "fora da arte política não há arte popular"[37], redefine não só o papel da literatura enquanto objeto cultural, como a do próprio autor enquanto agente social.

Assim, o caminho percorrido por Ferreira Gullar na década de 1960 pode fazer-nos refletir como essa proposta de arte estava inscrita nas manifestações artísticas produzidas por aqueles artistas. Nesse sentido, a diferença entre os poemas escritos na fase concretista e neoconcretista para os poemas de cordel (da fase cepecista de Gullar) é grande. Do ponto de vista formal, a literatura de cordel se apresenta predominantemente no Brasil em sextilhas[38]. Em menor número, encontramos estrofes de sete sílabas e em décimas. Raramente surgem folhetos em quadras, que era a forma clássica dos primeiros cantadores de viola. Prevalece a forma poética à prosa, preferencialmente em redondilha maior (versos

---

[35] CHAUÍ, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Seminários.* São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 92.

[36] O termo "popular" será trabalhado entre aspas nesta monografia para marcar uma visão própria destes grupos do qual estamos analisando. O "popular" é tudo aquilo que é "legítimo" ou "do povo", como manifestações folclóricas, no caso das populações rurais, ou manifestações "marginais", no caso do samba urbano feito nas favelas cariocas.

[37] MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do CPC. *Arte em Revista.* São Paulo: Kairós, nº I., 1979, p. 67-79.

[38] A sextilha é uma estrofe com rimas deslocadas, constituída de seis linhas, seis "pés", ou de seis versos de sete sílabas, nomes que têm a mesma significação. Na sextilha, rimam as linhas pares entre si, conservando as demais em versos brancos, ou seja, as rimas ocorrem no segundo, quarto e sexto pés: ABCBDB.

de sete sílabas contadas até a última tônica). Saliente-se que os cordéis escritos por Ferreira Gullar são formados basicamente nessa mesma estrutura: versos setissilábicos, rimados, em estrofes de extensão média (predomínio das de seis a nove versos), de ritmo bem marcado, como em *Quem Matou Aparecida*[39]:

Por/ que/ e/xis/tem/ fa/ve/las? (A)
Por/ que/ há/ ri/cos/ e/ po/bres? (B)
Por/ que/ uns/ mo/ram/ na/ la/ma (C)
E ou/tros/ vi/vem /co/mo/ no/bres? (B)
Só/ te/ per/gun/to es/tas/ coi/sas (D)
Pa/ra/ ver/ se/ tu/ des/co/bres. (B)

Desta opção estética, observa-se a primeira característica importante desta nova fase de Gullar: a tentativa de proximidade com a "poesia popular" como maneira de encurtar a distância entre a linguagem cepecista e o "povo". Não apenas do ponto de vista formal está contida esta preocupação, os poemas de cordel estão conectados aos objetivos definidos pelo CPC: levar ao povo por meio de uma manifestação artística mensagens sobre exploração, miséria, etc.

Um dos poemas, no qual estão contidas essas questões é *João Boa-Morte - Cabra Marcado pra Morrer*[40], que narra a história de um lavrador nordestino explorado que rebela-se devido à sua condição ("Não temos terra nem pão,/ vivemos num cativeiro./ Livremos nosso sertão/ do jugo do fazendeiro"). Sucede sua rebeldia e a ela segue sua punição. João é expulso da terra do coronel e rejeitado juntamente com sua família por todos os fazendeiros da região. Da rejeição resultam a fome, o desespero, a percepção de que à sua volta tinha "terra e mais terra vazia" e a morte de um de seus filhos. A posição que o homem do campo ocupa no latifúndio é descrita de forma transparente ("Essa guerra do Nordeste/não mata quem é doutor./Não mata dono de engenho,/ só mata cabra da peste,/só mata o trabalhador"). Até esse momento na narrativa reina a lógica capitalista: o fraco subjugado aos poderosos (coronel). Deste ponto em diante há uma nova perspectiva: a possibilidade do fraco tornar-se forte por meio do engajamento nas Ligas Camponesas ("Agora o camponês/ cansado de fazer prece/ e de votar em burguês/ se ergue contra a

---

[39] GULLAR, Ferreira. Quem Matou Aparecida. In: ___. *Toda Poesia (Romances de Cordel 1962-1967)*. Op. cit., p. 132.

[40] A literatura de cordel é uma forma de romanceiro popular nordestino, publicado em folhetos impressos e expostos à venda principalmente em feiras e mercados. Este poema foi escrito inicialmente para compor a estrutura de uma peça a pedido de Vianinha. Como a peça não foi escrita, o poema foi publicado em cordel.

pobreza/ e outra voz já não escuta,/ só a que o chama pra luta/ - voz da Liga Camponesa"). O poema é didático: quando João toma uma atitude individual por motivos salariais, é expulso da terra do fazendeiro e não tem outra perspectiva que a de matar sua família e suicidar. No entanto, aparece no poema Pedro Teixeira, que participa da Ligas Camponesas e irá mostrar-lhe o caminho da vitória: a revolução. A passagem é nítida: a do rebelde, marcada por atitudes individuais, para o revolucionário que age em conjunto, orientado pelas Ligas ("Já vão todos compreendendo,/ como compreendeu João,/ que o camponês vencerá/ pela força da união/ que é entrando para as Ligas/ que ele derrota o patrão,/ que o caminho da vitória/ está na revolução").

Vou contar para vocês
um caso que sucedeu
na Paraíba do Norte
com um homem que se chamava
Pedro João Boa-Morte,
Lavrador de Chapadinha:
Talvez tenha morte boa
Porque vida ele não tinha.[41]

Tendo João Boa-Morte como nosso referencial, podemos observar que há um projeto político claro na narrativa poética. E, sobretudo, que Ferreira Gullar realiza, no interior da conjuntura de seu tempo, sua poética. Busca demonstrar ao povo, por meio da arte literária, a perspectiva que o levará a se libertar, via processo revolucionário. O poema de Gullar representa os projetos políticos pelos quais passou a lutar a partir da década de 1960.

Nesse sentido, em João Boa-Morte, ao falar ao homem do campo a posição que ele ocupa na estrutura capitalista, o papel que ele desempenha nessa sociedade que o subordina e, sobretudo, ao mostrar o caminho da libertação deste homem pelo processo revolucionário, Gullar está construindo representações sobre esse período utilizando a arte como meio de intervenção social, tal qual foi exposto no Anteprojeto do CPC:

Quando o homem do povo pergunta à nossa arte: "o que sou?" devemos responder-lhe, em primeiro lugar, com a posição que ele ocupa no mapa da objetividade, com o papel que desempenha nas conexões causais entre os fenômenos, com o desafio que encontra nas articulações materiais a que está subordinado o ser do homem em seu essencial pertencimento ao mundo; e, em segundo lugar, devemos responder-lhe com as atitudes, as predisposições, as

[41] GULLAR, Ferreira. João Boa-Morte. In: ___. *Toda Poesia (Romances de Cordel)*. Op. cit., p. 111.

> *crenças e as esperanças que possibilitam e atualizam o exercício da vontade de libertar e de se libertar.*[42]

Assim, como toda obra de arte carrega as marcas de seu tempo, *João Boa-Morte* traz as questões e embates de um determinado período histórico, tanto do ponto de vista formal quando Gullar opta por uma arte feita pelo povo (cordel) para aproximar-se de seu público alvo, quanto do ponto de vista temático ao descrever o processo de exploração seguido da potencialidade revolucionária do camponês. Essas "marcas" não são apenas resquícios do momento em que a obra foi produzida, sendo antes elementos constitutivos da estrutura da obra.[43]

A tentativa de distinguir arte engajada e outras práticas culturais se constitui em um esforço de mapear historicamente o debate entre arte engajada e arte autônoma e, mais especificamente em relação à poesia de Ferreira Gullar, analisar *práticas* e *representações* de determinados movimentos culturais que ora foram situados como engajados, ora como alienados.

Nesse sentido, tendo como norte que a discussão desta monografia é a obra *Dentro da Noite veloz* de Ferreira Gullar, analisada por muitos como obra engajada[44], pensamos ser fundamental situar, minimamente, a discussão do que vem a ser esse engajamento a partir da trajetória de Gullar. Sem querer aqui analisar o contexto histórico como forma de demonstrar a evolução da poética de Gullar, a intenção é perceber de que maneira a participação no concretismo e no neoconcretismo lançam as bases para um posterior engajamento artístico/político na década de 1960. A partir de fontes como jornais, revistas,

---

[42] MARTINS, Carlos Estevam. Op. Cit., p. 73.

[43] Sobre a internalização do externo na obra ver: CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz/Publifolha, 2000.

[44] Os autores que discutem a obra do poeta da década de 1960 e 1970 o classificam como autor engajado. Ver:

BECKER, Paulo Ricardo. *A Poesia da Ferreira Gullar. Do Monólogo ao Diálogo*. Porto Alegre, 1991. Dissertação (Mestrado em Letras), PUC-RS.

FONSECA, Orlando. *Na Vertigem da Alegoria: Militância Poética de Ferreira Gullar*. Santa Maria, 1997. Dissertação(Mestrado), UFSM.

TURCHI, Maria Zaira. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: Editora Presença, 1985.

VILLAÇA, Alcides Celso de Oliveira. *A poesia de Ferreira Gullar*. São Paulo, 1984. Tese (Doutorado), USP, FFLCH.

manifestos, entrevistas, pudemos traçar um breve balanço dos eventos nos quais Gullar participou e os significados de suas ações e rupturas.

A perspectiva que considera a arte engajada como aquela vinculada às causas políticas e sociais é feita por Jean-Paul Sartre, que entende engajamento como tomada de posição frente a uma realidade histórica. Dessa forma, a noção de engajamento discute a posição social que o escritor opta por fazer parte na sociedade em que vive:

> *nomeando a conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê. E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê , sabe que está sendo visto;* [...] *Depois disso como se pode querer que ele continue agindo da mesma maneira? Ou irá perseverar na sua conduta por obstinação, e com conhecimento de causa, ou irá abandoná-la* [...]*; cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo* [...] *O escritor "engajado" sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar.*[45]

O debate presente nessas discussões é, essencialmente, o da arte engajada *versus* arte autônoma, ou arte alienada. Para Sartre, a linguagem não pode ser tomada como fim em si mesma, mas sobretudo se dirigir a outros fins, pois *"sua finalidade é comunicar"*[46]. A literatura adquire, assim, um sentido teleológico, que visa sempre mudar algo, a transformação pela ação do desvelamento, *"que recupera este mundo, mostrando-o tal como ele é"*[47].

Desse modo, a literatura é concebida como um fenômeno histórico e concreto, "*isto é, como apelo singular e datado que um homem, aceitando historicizar-se, lança a propósito do homem em sua totalidade, a todos os homens da sua época*"[48]. A opção por falar sobre a classe operária, ou sobre a burguesia, é algo que *"depende das circunstâncias, de uma livre decisão do artista"*[49]. De acordo com Sartre, o público a quem o escritor se dirige é fundamental para situá-lo, haja vista que muitas vezes no intuito de dissimular o público ao qual se refere, o escritor considera o ato de escrever uma "ocupação metafísica"

---

[45] SARTE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993, p. 20.

[46] Idem, p. 19.

[47] Idem, p. 47.

[48] Idem, p. 94.

[49] Idem, p. 94.

sem perceber que o artista *"mergulhado no seu meio, não pode julgar esse meio de fora"*[50]. Nesse sentido, o escritor engajado para Sartre é aquele que faz um esforço para reaproximar o autor e o leitor.

> *Quando pensa ter janelas para o eterno, o escritor perde contato com os seus iguais, sente-se beneficiado por luzes que não pode comunicar à turba ignara que fervilha abaixo dele; mas, se já concluiu que não se escapa da própria classe pelos bons sentimentos, que não existe consciência privilegiada em lugar algum, e que as belas-letras não constituem atestado de nobreza; se chega a compreender que o melhor meio de ser atropelado por sua época é voltar-lhe as costas ou pretender elevar-se acima dela, e que não se chega a transcendê-la fugindo dela, mas sim assumindo-a para transformá-la, isto é, ultrapassando-a na direção do porvir mais próximo, então ele, escreve por todos e com todos, porque o problema que procura resolver com seus meios próprios é o problema de todos"*[51].

Um outro autor que discute a noção de engajamento é Raymond Williams, que a diferencia de tendencionismo. Para Williams, o tendencionismo, que exerce uma pressão, uma tomada de partido por parte de escritores, no sentido de uma exigência de filiação, não tem relação com o engajamento. Nesse sentido, o verdadeiro compromisso é *"certamente consciente ativo e aberto, uma escolha de posição"*.[52] Não uma escolha de posição causal; é uma escolha de posição a partir das relações sociais concretas/reais do escritor, considerando que as formas e os conteúdos de sua obra são expressões dessas relações sociais.

> *Em qualquer sociedade específica, numa fase específica, os escritores podem descobrir em sua literatura as realidades de suas relações sociais e, nesse sentido, de seu alinhamento.* [53]

Muitos outros autores discutem a questão do engajamento na obra de arte[54]. No entanto nosso propósito aqui é apenas apontar para essa diversidade, para que possamos nortear nossa análise sobre a obra de Gullar, haja vista que esta se caracteriza no início da

---

[50] Idem, p. 96.

[51] Idem, p. 169.

[52] WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 199.

[53] Idem, p. 185.

[54] Dentre os autores que discutem teoricamente o engajamento na obra de arte podemos citar: BENTLEY, Eric. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967; DENIS, Benoît. *Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSC, 2002.

década de 1960 por uma aproximação com o engajamento político-social proposto pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE).

O poeta Ferreira Gullar discute essas questões em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, lançado em 1969, quando busca responder ao questionamento colocado no início do livro: *"Um conceito de vanguarda estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos, terá igual validez num país subdesenvolvido como o Brasil?"*

> *A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir da sua situação concreta, internacional e nacional.* [...] *Nenhum poeta, que merece esse nome, pode ser formalmente um acadêmico, nem por isso terá ele que fazer poesia concreta. A renovação não significa romper com todo o patrimônio de experiências acumulado. Forma revolucionária não é mera diluição de "achados" formais e sim a forma que nasce como decorrência inevitável do conteúdo revolucionário. São os fatos, a História, que criam as formas, e não o contrário. E a prova de que furtar-se aos fatos é que esclerosa as formas e esteriliza os artistas está na própria poesia concreta, que se estagnou num número extremamente reduzido de variações formais.*[55]

Podemos observar nessas considerações de Gullar que a relação forma e conteúdo foi de supra importância em sua análise sobre o artístico e o social. Na crítica às tendências pautadas pelo experimentalismo, Gullar se aproxima das teorias estéticas marxistas de Georg Lukács[56], ao colocar em primeiro plano o conteúdo em relação à forma.

> *A prioridade do conteúdo sobre a forma, na arte como na sociedade, é que determina a transformação das estruturas, a renovação, a superação do velho pelo novo. Assim, ao contrário do que pretendem afirmar os corifeus do vanguardismo formalista, a verdadeira renovação — aquela que é realmente revolucionária e conseqüente, na sociedade como na arte — resulta da emersão do conteúdo novo, isto é, da particularidade, do fato histórico, social e culturalmente determinado, que exige a melhor forma possível para se expressar.*[57]

Nesse aspecto, Gullar contribui teoricamente com este debate no âmbito de suas reflexões a respeito das vanguardas artísticas. Ao lado dessas formulações, se configura no interior da cultura nacional ao longo das décadas de 1960 e 1970 como um artista

---

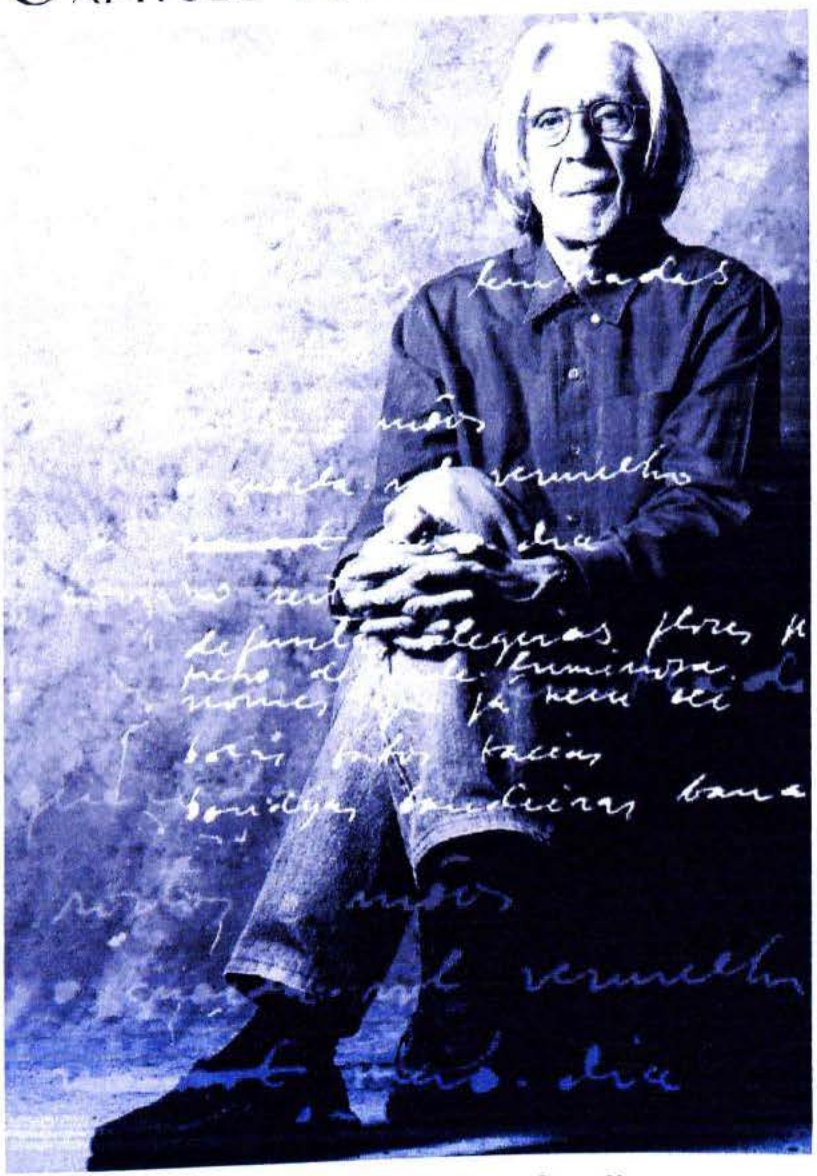
[55] GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento. In: ___. *Cultura Posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento*: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. .

[56] LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

[57] GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento. In: *Op. Cit.*, p. 225-226.

engajado, fundamental para que possamos seguir os rastros deixados pelo poeta em *Dentro da Noite Veloz*.

Capítulo II



O "Poema-Artefato"

Dentro da Noite Veloz (1962-1968)

O "POEMA-ARTEFATO" *DENTRO DA NOITE VELOZ* (1962-1968)

> *...A poesia serve à sociedade testemunhando-a, interpretando-a, registrando- as diversas fases espaciais e temporais de sua expansão e evolução. Nisso a poesia é como toda arte: um documento vivo, expressivo, do estado de espírito de certo povo, em dada região, numa época determinada. A poesia, aliás, é incomparável quando registra - com a capacidade condensadora e mnemônica de que só ela é capaz - certas nuanças de ponto de vista, de atitude, de sentimento e de pensamento, individuais como coletivos, nuanças essas que, muitas vezes, são bem mais expressivas de um povo e de uma época, do que os grandes acontecimentos.*
>
> *Mário Faustino*

Como ser neutro, fazer
um poema neutro
se há uma ditadura no país
e eu estou infeliz?

Ferreira Gullar

O objetivo do segundo e terceiro capítulos é refletir sobre o livro *Dentro da Noite Veloz*[1], escrito entre 1962 e 1975, período no qual o poeta Ferreira Gullar experimentou uma gama de acontecimentos dentre eles o golpe militar de 1964, o fim do CPC da UNE, a clandestinidade e o exílio. *Dentro da Noite Veloz*, cujo título é retirado de um poema em memória a Che Guevara, carrega as marcas da trajetória de engajamento político de Ferreira Gullar. Produzida em sua maior parte a partir de 1964, esta obra é composta por quarenta e um poemas organizados cronologicamente[2]. Em sua primeira parte (1962-1968), as temáticas são a denúncia da situação do país, a "poesia-revolução", o golpe

[1] A edição de *Dentro da Noite Veloz*, que estamos utilizando está no volume *Toda Poesia*, que foi organizado pela primeira vez em 1980. GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. 9º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

[2] *"Organizo meus livros cronologicamente porque essa é a ordem a que os poemas têm de obedecer, já que, para mim, a poesia é uma experiência contínua e cada poema é um passo que dou: às vezes é um retorno, outras vezes um avanço, mas esse passo faz parte de um processo. Minha poesia é também uma reflexão sobre si mesma. Logo, não vejo porque alterar essa ordem".* FÉLIX, Moacyr, JUNQUEIRA, Ivan e outros. Entrevista. *Poesia Sempre*. Ano 6. n.º 09. Março de 1998. In: http://www.uol.com.br/ferreiragullar/sobre/corporeport04.htm Consultado em: 11/03/2001, p. 19.

militar e suas conseqüências, e, por fim, o exílio. O livro tematiza ainda o cotidiano da clandestinidade, a guerra do Vietnã e a prisão política aliada à tortura. Nesses e em outros temas, Gullar incorpora, durante os treze anos nos quais foram escritos os poemas, a realidade social que mudou rapidamente, assim como as reflexões dentro do livro.

O título do livro é bastante revelador na medida em que indica palavras que dizem respeito à poética envolvida na obra. De acordo com Alcides Villaça, a colocação do sujeito nas palavras do título declara a definição espacial de Gullar nesse período, qual seja *"pertencer à interioridade negativa de um tempo de sombras"*[3]. ***Dentro da Noite*** *Veloz* indica um sujeito do lado interior (dentro) do momento no qual ele está vivendo, que por sua vez é representado por um tempo noturno (sombrio) em constante transformação, o que pode ser exemplificado pelo adjetivo veloz.

Desse modo, *Dentro da Noite Veloz* é a poesia de um "eu" que não quer se reconhecer senão fazendo parte de um processo. A convicção de Gullar nesses poemas é a de que a salvação do seu "eu" passa pela condição de compreender-se enquanto **parte** do processo histórico. No entanto, tentando estabelecer um diálogo mais profícuo com a conjuntura da qual Ferreira Gullar esteve inserido, este capítulo dedicar-se-á à análise dos poemas escritos entre 1962 e 1968, momento a partir do qual houve mudanças nas temáticas desenvolvidas pelo autor.

O primeiro poema de *Dentro da Noite Veloz* indica uma posição dialética[4] entre indivíduo e sociedade que se estabelece no movimento de crescer.

Meu Povo, Meu Poema[5]

Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova

No povo meu poema vai nascendo
como no canavial
nasce verde o açúcar

No povo meu poema está maduro

---

[3] VILLAÇA, Alcides Celso de Oliveira. *A poesia de Ferreira Gullar*. São Paulo, 1984. Tese (Doutorado), USP, FFLCH, p. 105.

[4] Cf.: KONDER, Leandro. *O que é dialética*. 15ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

[5] GULLAR, Ferreira. Meu Povo, Meu Poema. In: ___. *Toda Poesia (Dentro da Noite Veloz)*. 9° ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 155.

como o sol
na garganta do futuro
Meu povo em meu poema
se reflete
como a espiga se funde em terra fértil

Ao povo seu poema aqui devolvo
Menos como quem canta
Do que planta

Lado a lado no título, os vocábulos povo e poema interligam-se no mesmo pronome "meu", simbolizando uma aproximação que será desenvolvida ao longo da poesia. No primeiro verso *"meu povo e meu poema crescem juntos"* se desenvolve uma ação comum de crescer relacionada a um mesmo tempo, o que faz povo e poema entrelaçar-se. Crescer junto indica uma possibilidade de se definir pela relação com o outro. No outros versos da estrofe as imagens de árvore e fruto são indicadas como pontas de um mesmo processo: o que está em um, está em outro.

Em todas as estrofes deste poema, as imagens centrais são figurações da vida, ao remeterem-se ao desenvolvimento vegetal (cresce no fruto/nasce no canavial). Duas a duas em cada estrofe, essas figurações são símiles[6] para os dois termos do título: povo e poema.

Fruto e árvore dão lugar a canavial e açúcar, na segunda estrofe. Do ciclo vegetal o poeta escolheu o povo para designar o início desse movimento. Para o açúcar que vai nascendo elegeu um qualificativo: verde. A esse verde, vai-se opor o maduro da terceira estrofe. Qual a condição para essa madurez? É a de que se reforce a inclusão do meu poema no povo, ampliada num tempo novo (o da árvore nova): futuro. A metáfora *"garganta do futuro"* temporaliza a voz do poema no projeto de um amanhã. O futuro não se faz aqui presente como tempo gramatical (verbo), mas como nome, sol, que ainda não é.

A quarta estrofe designa outras conotações ao processo de inclusão. O termo inicial do movimento passa a ser o poema, nele se refletirá o povo. A espiga é a expressão da fertilidade da terra a quem pertence e tornará a fecundar.

O último momento é uma reversão do título: o que era "meu povo" e "meu poema", é agora "o povo" e "seu poema", o produto retorna ao processo. É neste contexto que Gullar funda as imagens de uma dialética histórica entre indivíduo e sociedade, dialética

[6] Símile: Figura que compara duas coisas essencialmente dessemelhantes, atribuindo-lhes caracteres comuns. Ex.: Coração de pedra. Cf.: DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS

onde um se define na relação com o outro e ambos no mesmo movimento de "crescer". Orlando Fonseca, ao analisar este poema, faz as seguintes considerações:

> *Através de símiles, o poeta sugere a manufatura de sua obra, colocando-se ao nível do objeto da tematização, chegando mesmo a estabelecer, implicitamente, um paralelo entre o seu ofício artístico e o daquele: "Ao povo seu poema aqui devolvo/menos como quem canta/do que planta". No paralelismo semântico, plantar é uma alegoria, de cujo paradigma se pode inferir que lavrar o verso recupera a sua polissemia, sobre a qual o poeta faz convergir a conotação e a denotação num sentido amplificado. Sintetiza assim a poética em que pretende manter atualizados os pontos de contato com o contexto social.*[7]

Tem-se aí o cerne da poesia de Gullar no início dos anos 1960: uma poética comprometida com o social, cujas imagens são moldadas por um contexto em que muitos artistas no ímpeto de transformação da sociedade incorporaram em suas obras suas pretensões políticas[8]. Em "Meu povo, Meu Poema" há um tempo em que se anuncia marcado por uma convicção presente, de que o canto e a natureza podem ser símiles para o encontro do indivíduo com o social, convicção de que o dinamismo do "eu" e do "povo" não se excluem, mas se interagem. Essa concepção está inserida num contexto onde as diretrizes de uma "cultura revolucionária" hegemônica, nos anos Jânio Quadros-João Goulart (1961-1964), ditaram um discurso em que um país subdesenvolvido como o Brasil era capaz de produzir obras com caráter "nacional" e "popular", a fim de erradicar o subdesenvolvimento. Manifestações como as campanhas de alfabetização de Paulo Freire,

---

[7] FONSECA, Orlando. *Na Vertigem da Alegoria: Militância Poética de Ferreira Gullar*. Santa Maria, 1997. Dissertação(Mestrado), UFSM, p. 134.

[8] A relação entre arte e política foi amplamente discutida desde o início do século XX com o surgimento das vanguardas, que fez com que os parâmetros artísticos fossem transformados radicalmente. O ponto em comum de todos esses movimentos foi a quebra do sistema convencional e questionamento do encaminhamento e direção adotados para a arte. Esses movimentos não surgiram do acaso, antes, são expressões históricas tanto estéticas quanto sociais. A revolução de Outubro na Rússia colocou no primeiro plano a discussão sobre arte revolucionária e arte proletária. A consideração aqui não serve para referir à arte na década de 1960 no Brasil como vanguarda, mas para situar que a discussão feita pelos artistas do período não são aleatórias ou a-históricas. Um dos pontos centrais desta discussão é a função social do artista. A inserção de artistas e intelectuais no processo revolucionário foi um tema de primeira ordem na Rússia de 1917, bem como para os que optaram pela arte engajada na década de 1960. Nesse sentido, Ferreira Gullar é categórico: "Para a jovem intelectualidade brasileira, o homem de cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais, sofre ou lucra em função deles, contribui ou não para a preservação do *status quo*, assume ou não a responsabilidade social que lhe cabe. Ninguém está fora da briga. [...] Cultura popular é portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária". (GULLAR, Ferreira. Cultura Posta em Questão. In: *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, Ano 2, nº 3, março 1980, p. 84.). Sobre vanguardas russas ver: RIBEIRO, Juscelino Batista. *Estética e Política na dramaturgia de Vladimir Maikovski*. Uberlândia, 2001. Dissertação (Mestrado em História), INHIS, UFU; SILVA, Marcos Henrique. *As artes plásticas como representações da História: uma análise da pintura russa nos séculos XIX e XX*. Uberlândia, 2002. Dissertação (Mestrado em História), INHIS, UFU

shows ambulantes, peças de teatro em portas de fábricas, filmes sobre favelas, ratificam esta postura. Ao lado disso, essas manifestações contribuíram para a estruturação de um meio de produção cultural bem definidos. A própria situação histórica de bipolarização da economia mundial proporcionou à intelectualidade nacional uma possibilidade de questionamento sobre os rumos do país. Nesse aspecto, a primeira metade dos anos 1960 foi caracterizada artisticamente pela ascensão de um engajamento político o qual foi centro das discussões intelectuais da época. Já em 1962 esse engajamento era a base de toda a produção do CPC da UNE, tornando-se uma diretriz para a realização das obras artísticas. A ascensão de João Goulart e de lideranças de esquerda como Leonel Brizola e Miguel Arraes no processo político brasileiro durante 1962/1963 levou este contigente vinculado ao esquerdismo do CPC a uma espécie de hegemonia discursiva na produção cultural brasileira[9].

Um outro poema que representa as preocupações de Gullar com a conjuntura sócio-política é "Poema Brasileiro", em que aspectos históricos-geográficos do Brasil são retratados de forma emblemática.

***Poema Brasileiro*[10]**

No Piauí de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças que nascem
78 morrem antes de completar 8 anos de idade

No Piauí
de cada 100 crianças que nascem
78 morrem
antes
de completar
8 anos de idade

antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade
antes de completar 8 anos de idade

---

[9] A idéia de hegemonia cultural de esquerda durante o período de 1964-1968 foi formulada por Roberto Schwarz em seu trabalho "Cultura e Política: 1964-69". Cf: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

[10] GULLAR, Ferreira. Poema Brasileiro. In: ___. *Toda Poesia (Dentro da Noite Veloz)*. 9° ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p.159.

antes de completar 8 anos de idade

A poética é resultado de uma disposição dos elementos recortados da realidade factual do país. Presentes em outros momentos de *Dentro da Noite Veloz*, a idéia de que a realidade de um Estado se estende por todo o território nacional, como sugere o próprio título do poema (Poema Brasileiro) se configura, também, em outros versos como os da "Bomba Suja" (*Sobretudo no Nordeste/mas não apenas ali,/que a fome do Piauí/se espalha de leste a Oeste*).

"Poema Brasileiro" é bastante significativo quanto ao compromisso com a realidade do oprimido, pois carrega evidências da orientação poética de Gullar neste período. Há neste poema a definição de um espaço geograficamente delimitado, ao lado da identificação de um contexto explicitado a partir de uma dimensão física e histórica, indicando a disposição do artista em construir sua obra a partir de um compromisso político declarado. De acordo com Orlando Fonseca:

> *Se todos os versos do poema mencionado tivessem a mesma disposição que apresenta a primeira estrofe, não teriam a força significativa que comportam por estarem dispostos de forma variada em cada uma das outras três. Logo, o poema tem uma aparência de poema, e do paradoxo que se configura entre a tentativa estética da feição gráfica e o significado da função referencial da linguagem, que a disposição sintagmática traduz, nasce a alegoria. Há mais sentido na expressão do que aparenta a simples disposição na página de uma mesma expressão que se repete. O espaço delineado pelos signos nela reunidos resgata a precariedade do espaço em que mais morrem do que vivem tantos seres - "78 crianças"*[11]

Os versos não representam em si mesmos a sua condição de versos, pois limitam-se à repetição de uma passagem (*No Piauí de cada 100 crianças que nascem 78 morrem antes de completar 8 anos de idade*), que não é sequer metafórica e, portanto, apenas do ponto de vista da aparência, são versos, assim como apenas aparentemente cem crianças formariam uma centena de seres humanos, haja vista que antes de se afirmarem como tal setenta e oito deixam de existir. O poema contém uma denúncia às adversidades do contexto, bem como demonstra uma íntima relação entre o fazer poético e a revolução.

O que se quer ressaltar aqui são as *representações sociais* que esta poesia produz. Gullar constrói, por meio de suas poesias *representações* sobre esse período ao incorporar

[11] FONSECA, Orlando. *Op. Cit.*, p. 189.

na própria elaboração do poema temas que configuram uma arte como meio de intervenção social:

> *Nem tudo o que acontece no âmbito da atividade poética, tem suas causas localizadas nesse mesmo âmbito. Se é certo que o processo de transformação das formas literárias obedece a leis peculiares à natureza dessas mesmas formas, não se deve esquecer que essas leis são o modo como a realidade concreta se manifesta no campo da literatura.* [...]
> *Se* [...], *entendemos a literatura como um dos vários campos em que se formulam e exprimem as experiências humanas em toda a sua amplitude, aberto portanto à realidade dos fatos e dos problemas dos homens, então teremos mais facilidade em compreender os próprios fenômenos literários, particularmente quando resultam de uma pressão maior da realidade social sobre a realidade literária.*
> *Tal é o caso do tipo de poesia em que se engajam, hoje, os poetas brasileiros da presente geração.* [...] *Quanto a mim, estou convencido de que o fenômeno presente da poesia, não apenas responde a causas sociais profundas, como encontra condições, dentro do próprio processo da poesia brasileira, para nele se inserir, ampliando-o e enriquecendo-o.* [...] *Acredito que vivemos hoje no Brasil um momento de reconhecimento de nossa própria realidade, no qual se insere o fenômeno da poesia política.*[12]

Essa passagem de *Cultura Posta em Questão*, escrito no período da militância de Gullar no CPC e publicado às vésperas do golpe militar de 1964, é representativa quanto à concepção poética de Gullar nesse momento. No período anterior ao golpe militar, apesar de Gullar não ter filiação partidária, possui proximidades teóricas com o PCB, além de compartilhar de um ambiente artístico (CPC) onde muitas pessoas eram envolvidas com o Partido Comunista. Nesse sentido, a interpretação dos poemas não pode estar desconectada dessa relação, e, mais ainda, dos temas presentes nas discussões desse período.

A proposta de luta a partir da concretude de um tempo presente é manifestada em "Homem Comum", revelada no tema da revolução democrático-burguesa. Lembranças da infância e indícios da dureza do presente são marcadas pela identificação de um "eu" que é de "carne e osso", "memória" (infância) e "esquecimento" (tempo presente).

Homem Comum[13]

Sou um homem comum
de carne e de memória
de osso e esquecimento.

---

[12] GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento:* ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 101-102.

[13] GULLAR, Ferreira. Homem Comum. In: ___. *Toda Poesia (Dentro da Noite Veloz)*. 9º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 167.

Ando a pé, de ônibus, de táxi, de avião
e a vida sopra dentro de mim
pânica
feito a chama de um maçarico
e pode
subitamente
cessar.

Sou como você
feito de coisas lembradas
e esquecidas
rostos e
mãos, o guarda-sol vermelho ao meio-dia
em Pastos-Bons,
defuntas alegrias flores passarinhos
facho de tarde luminosa
nomes que já nem sei
bocas bafos bacias
bandejas bandeiras bananeiras
tudo
misturado
essa lenha perfumada
que se acende
e me faz caminhar

Sou um homem comum
brasileiro, maior, casado, reservista,
e não vejo na vida, amigo,
nenhum sentido, senão
lutarmos juntos por um mundo melhor.
Poeta fui de rápido destino.
mas a poesia é rara e não comove
nem move o pau-de-arara.
Quero por isso, falar com você,
de homem para homem,
apoiar-me em você
oferecer-lhe o meu braço
que o tempo é pouco
e o latifúndio está aí, matando.

Que o tempo é pouco
e aí estão o Chase Bank,
a IT & T, a Bond and Share,
a Wilson, a Hanna, a Anderson Clayton,
e sabe-se lá quantos outros
braços do polvo a nos sugar a vida
e a bolsa

Homem comum, igual
a você,
cruzo a Avenida sob a pressão do imperialismo.
A sombra do latifúndio
mancha a paisagem,
turva as águas do mar

e a infância nos volta
à boca, amarga,
suja de lama e de fome.
Mas somos muitos milhões de homens
comuns
e podemos formar uma muralha
com nossos corpos de sonho e margaridas.

As referências que Gullar faz neste poema indicam uma poética que só tem sentido como intervenção social para "servir" a esses "milhares de homens comuns" à transformação da dureza do tempo presente. Os verbos que ligam "poesia" a "pau-de-arara" ressaltam esse sentido de projeto político/poético: "comove" e "move". No primeiro, Gullar como que diz ao seu receptor que a poesia dele não comove o pau-de-arara mas, quer comovê-lo para que possam juntos transformar a realidade em que vivem (Comoção: Gullar/Poesia/Receptor). No segundo verbo, a poesia não move o pau-de-arara mas, juntos os *"homens-comuns"* podem movê-lo. Por isso o poeta quer falar com o seu receptor comparando-se com ele e alertando-o de que o tempo que eles possuem para mudar a realidade é pouco:

Que o tempo é pouco
e aí estão o Chase Bank,
a IT & T, a Bond and Share,
a Wilson, a Hanna, a Anderson Clayton,
e sabe-se lá quantos outros
braços do polvo a nos sugar a vida
e a bolsa

A análise do PCB aponta a existência de dois inimigos fundamentais que impedem a evolução da sociedade brasileira: o imperialismo e o latifúndio. O PCB se apresenta nesse momento a partir de suas concepções como um partido que defende um programa de transformações democrático-burguesas, tendentes a desenvolver um capitalismo nacional que é visto como pressuposto para futuras lutas em direção ao socialismo. Ou seja, é feita uma distinção entre duas etapas compartimentadas: independência nacional primeiro, socialismo posteriormente. Trata-se de propor, portanto, a formação de uma ampla aliança que aglutine todos os adversários daqueles dois inimigos fundamentais — reunindo operários, camponeses e burguesia nacional — em torno de uma plataforma de interesses comuns.

> *A compreensão dessa realidade, e não a negação simplista da existência da burguesia nacional, permite à classe operária participar conscientemente do processo real de luta contra o imperialismo, em aliança com todas as forças sociais objetivamente interessadas na emancipação nacional. Tal aliança implica em unidade e luta. A classe operária deve manter sua independência política, de organização e propaganda, e lutar infatigavelmente pela conquista da hegemonia na frente única.*[14]

A revolução brasileira é caracterizada, assim, como nacional, democrática, anti-oligárquica (*que o tempo é pouco/e o latifúndio está aí, matando*) e antiimperialista. (*e sabe-se lá quantos outros/braços do polvo a nos sugar a vida*). Ao nível da estratégia, a linha seguida pelo PCB no início dos anos 1960 defende cada vez mais claramente um caminho de transição pacífica. Na esfera tática, a ação do PCB guarda coerência com os pressupostos de seu programa e de sua estratégia: aliança com setores democráticos da sociedade nacional e defesa das medidas protecionistas e nacionalistas, apoio à campanha pelas "Reformas de Base", que se fortalece com a posse de João Goulart.

Se nos atermos aos documentos produzidos pelo PCB na época, perceberemos uma grande proximidade entre a discussão travada no interior do partido e a poesia de Gullar[15]:

> *A submissão do País aos interesses dos monopólios norte-americanos assume proporções jamais vistas. Foi praticamente abolida a lei que limitava a remessa de lucros para o Exterior. Realizou-se a negociata da compra do acervo da* Bond and Share. *Duplicou-se o montante do 'Acordo do Trigo' com os Estados Unidos. Facilita-se a importação de produtos agrícolas norte-americanos. Adotou-se uma política de minérios de acordo com as exigências da* Hanna Mining Co. [...] *A política econômica e financeira é ditada pelo FMI.*[16]

Gullar revela na poesia o tema do imperialismo norte-americano que foi freqüente nas discussões da esquerda da década de 1960. As multinacionais referidas por ele como "polvos" que nos sugam são as mesmas que os militantes do PCB denunciam como "invasoras" do país. Uma outra observação diz respeito à relação feita entre a luta contra o imperialismo e o latifúndio (*cruzo a Avenida sob a pressão do imperialismo/A sombra do latifúndio/mancha a paisagem*).

---

[14] "VI Congresso do PCB (dezembro de 1967)". In: CARONE, Edgard (org.). *O PCB (1964-1982)*. Volume III. São Paulo: Difel, 1982, p. 63.

[15] No dia em que o regime militar se instala no país, 1º de abril de 1964, o poeta filia-se ao Partido Comunista Brasileiro para poder continuar de uma maneira "institucionalizada" a luta em que acreditava.

[16] "Resolução Política do Comitê do Partido Comunista Brasileiro". In: CARONE, Edgard (org.). *O PCB (1964-1982)*. Volume III. São Paulo: Difel, 1982, p. 17.

> *Sumariamente, era o seguinte - O aliado principal do imperialismo, e portanto o inimigo principal da esquerda, seriam os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo, composto por todos aqueles interessados no progresso do país.*[17]

Assim, como toda obra de arte carrega as marcas de seu tempo, *Dentro da Noite Veloz* traz as questões e embates de um determinado período histórico. Ao descrever o processo de exploração do *Homem Comum*, seguido de sua potencialidade revolucionária, observa-se a posição *"de relevo ocupada pelas discussões referentes à reforma agrária para que percebamos que os problemas rurais constituíram em 1962 e 1963 exatamente o núcleo da luta política."*[18]

O Programa do PCB aponta para a construção de um campo popular de formação ideológica socialista que articule o proletariado e as demais classes exploradas em um projeto capaz de enfrentar a hegemonia capitalista na sociedade e superar a alienação das massas trabalhadoras. Nesse sentido, o Programa, partindo dos anseios e necessidades mais imediatos das massas, aponta de forma decidida para o objetivo de liquidar a atual estrutura de poder existente no país, construindo no presente as condições para a organização das massas exploradas.

Para o PCB, a demanda por reforma agrária, no entanto, não foi definida estritamente a partir desses conflitos. Quando o partido assumiu como um dos traços de sua linha política a tarefa de tentar acompanhar e atuar sobre as lutas de resistência que se davam no campo, o fez informado por uma concepção anterior sobre o significado do latifúndio e da luta contra ele. Este era, segundo os intelectuais do PCB, um dos passos necessários de um conjunto de transformações pelas quais o país deveria passar no processo de uma revolução democrático-burguesa.

No centro dessa concepção estava a idéia de que o campo brasileiro era fortemente marcado pela existência de restos feudais (formas de dominação pessoal, exigência de que os trabalhadores pagassem renda pelo uso da terra etc.), que entravavam o livre desenvolvimento das forças produtivas. Como a situação de exploração e miséria em que viviam os trabalhadores rurais impedia que estes se constituíssem em mercado para os produtos industriais que então começavam a ser produzidos no país, o PCB acreditava que

---

[17] SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 13.

[18] WEFFORT, Francisco. *O Populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 18.

uma vasta reorganização da estrutura fundiária, eliminando o poder dos latifundiários, que representavam o "atraso", contaria inclusive com o apoio dos segmentos industriais.

Assim, os trabalhadores do campo passaram a ser politicamente referidos como "as massas exploradas do campo" ou, mais comumente, "camponeses". Os proprietários de terra, eram classificados como "latifundiários". Sob essa ótica, a reforma agrária era entendida como a eliminação dos latifundiários enquanto classe e divisão das terras entre os que nela quisessem trabalhar. Tal medida seria o primeiro passo em direção a um modelo de desenvolvimento que promoveria um mais rápido desenvolvimento das forças produtivas, tanto no campo como na cidade, e criaria condições para uma revolução socialista.

Foi nesse contexto de crítica generalizada ao "latifúndio" que se constituiu socialmente e ganhou legitimidade no terreno político a concepção de que a alteração na estrutura de propriedade seria condição para vencer o atraso, tanto econômico (entendido principalmente como aumento de produção) como político, com alteração das relações de poder. Ao mesmo tempo, no interior das principais forças que disputavam a direção das lutas camponesas, a reforma era entendida como condição necessária para o desenvolvimento e, portanto, como parte da questão nacional. Assim, ela aparecia como eliminação de resquícios feudais, etapa essencial da revolução democrático-burguesa ou mesmo como caminho para o socialismo, sempre significando um impulso ao desenvolvimento das forças produtivas no campo e, ao mesmo tempo, rompimento das estruturas de dominação tradicionais.

"Homem Comum" é emblemático em relação ao julgamento que Gullar faz dos fatos contemporâneos ao mesmo tempo em que indica um projeto político/poético bem claro. Nesse aspecto, podemos observar a configuração de uma característica, como argumenta Alfredo Bosi, ao examinar a poesia mítica do profeta Isaías, própria dos poetas-profetas, situar-se no *"eixo presente-futuro com sua vigorosa e concreta antinomia pela qual o presente é o cenário da maldição, objeto de escarnamento e o futuro é antecipado pelo sentimento como reino de justiça e liberdade".*[19] O poeta recusa o presente, nutrindo-se da esperança de um futuro melhor. Nesse sentido, elabora um projeto literário que faz convergir lirismo e ideologia, apontando, já no final do poema, o caminho a seguir:

---

[19] BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 189.

Mas somos muitos milhões de homens
comuns
e podemos formar uma muralha
com nossos corpos de sonho e margaridas.

Há nestes versos a possibilidade de lutar juntos para formar uma muralha de sonho - contra o pau-de-arara, o latifúndio, o imperialismo - onde possa ser recuperada as alegrias mortas desse tempo já esquecido pelo poeta. Essa muralha não é mais a da violência do opressor mas, de sonho e margaridas, onde possa ser recuperada a beleza e a comoção do poema. A utilização do termo margarida passa *"pela identidade de um interesse comum, sem distinções, margaridas formam uma imagem de extensão no campo em que as flores não se distinguem por singularidades, mas por afinidades."*[20] Assim, Gullar recupera no interior de seus poemas os anseios não apenas seus no pré-1964, mas de uma grande parte de artistas e intelectuais de esquerda que a partir de um compromisso com o projeto revolucionário queriam formar uma "muralha de margaridas". Nesse sentido, a poesia sugere uma dimensão de futuro coletivo o que poeticamente se resolve por meio da "coralidade", recurso estilístico da poesia política:

> *O coro atua, necessariamente, um modo de existência plural. São as classes, os estratos, os grupos de uma formação histórica que se dizem no* tu, *no* vós, *no* nós *de todo poema abertamente político. Mas o coro não se limita a evocar uma consciência de comunidade; ele pode também provocá-la, criando nas vozes que o compõem o sentimento de um destino comum.*[21]

No entanto, a perspectiva da arte muda com o golpe militar de 1964, bem como a dos artistas que seguiram a linha adotada pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro). Seguindo uma diretriz que optou pela resistência democrática, o PCB de acordo com Edgar Carone, *"sofre seus efeitos: um deles é a perda de parte de seus afiliados que o acusam de ser moderado"*[22], ou ainda "acomodado" e "conservador". A tese de que a revolução pode ser feita a partir de uma ação heróica de poucos, colocada principalmente a partir da vitória da Revolução Cubana, é rebatida pelo PCB na medida em que este partido compreendia que *"a revolução só poderia ser realizada pelas grandes massas.* [...] *Isso não significa 'acomodação' nem 'conservadorismo', e sim luta enérgica e persistente, sempre dura e*

---

[20] FONSECA, Orlando. *Op. Cit.*, p. 221.

[21] BOSI, Alfredo. *Op. Cit.*, p. 215.

[22] CARONE, Edgard. *O PCB (1964-1982).* Volume III. São Paulo: Difel, 1982, p. 04.

difícil, a fim de ganhar as massas para a revolução".[23] A criação dos "focos" guerrilheiros, embasados na experiência cubana, é criticada pelo PCB por justificarem que quem opta por esta concepção reduz *"a análise dos acontecimentos históricos, em Cuba [...] silenciam a respeito da amplitude da frente única contra a tirania de Batista. Não levam em conta o acerto da orientação prática de concentrar-se o fogo contra a ditadura. Escamoteiam a evolução do quadro econômico e político em Cuba, o qual, sob a tirania, marchava para a situação revolucionária que levou à greve geral, cuja importância, segundo o próprio Fidel Castro, foi decisiva nos acontecimentos, e que teve a participação ativa e dirigente dos comunistas."*[24]

A derrubada do governo de João Goulart implicou em transformações profundas na história cultural brasileira. Uma vez no poder a direita militar rebaixou, consideravelmente o nível das organizações políticas da sociedade civil, impedindo a organização da frente popular gestada no Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), a mobilização das Ligas Camponesas, do movimento comunista, as manifestações estudantis, as do CPC da UNE, da imprensa, etc.

Nesse sentido, a ditadura militar[25] torna-se um marco para a produção cultural do país haja vista que a partir daquele momento produzir arte tornara-se um ato explicitamente político, estando ele comprometido ou não com a causa revolucionária. Do ponto de vista das poesias de *Dentro da Noite Veloz* é entre 1964 e 1968 que os temas deixam de ter uma conotação panfletária para mergulhar fundo nas questões postas a partir do golpe.

---

[23] Idem, p. 61.

[24] Idem, p. 61.

[25] *"Vulgarmente, ou irrefletidamente, entende-se a ditadura militar como ditadura dos militares. É evidente, porém que não são os militares enquanto categoria indiferenciada, massa de funcionários armados e uniformizados, que exercem o poder de Estado e sim a corporação enquanto tal que extrapola suas funções profissionais, transpondo para o poder político suas normas constitutivas internas, cujo primeiro princípio é a disciplina hierarquizada sob comando central. [...] Por ditadura militar entendemos o regime político em que o poder de Estado é assumido pela cúpula da hierarquia das Forças Armadas (e não pelos militares enquanto categoria)".* Cf: MORAES, João Carlos Kfouri Quartim de. *Liberalismo e ditadura no cone sul.* Campinas: UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2001, p. 139-140.

Maio 1964[26]

Na leiteria a tarde se reparte
em iogurtes, coalhadas, copos
de leite
e no espelho meu rosto. São
quatro horas da tarde, em maio.

Tenho 33 anos e uma gastrite. Amo
a vida
que é cheia de crianças, de flores
e mulheres, a vida,
esse direito de estar no mundo,
ter dois pés e mãos, uma cara
e a fome de tudo, a esperança.
esse direito de todos
que nenhum ato
institucional ou constitucional
pode cassar ou legar.

Mas quantos amigos presos!
quantos em cárceres escuros
onde a tarde fede a urina e terror.
há muitas famílias sem rumo esta tarde
nos subúrbios de ferro e gás
onde brinca irremida a infância da classe operária.

Estou aqui. O espelho
Não guardará a marca deste rosto,
se simplesmente saio do lugar
ou se morro
se me matam.

Estou aqui e não estarei, um dia,
em parte alguma.
Que importa, pois?
A luta comum me acende o sangue
e me bate no peito
como o coice de uma lembrança.

Desde o título, o poeta já declara uma inovação ao leitor, na medida em que aponta sinteticamente os termos do enunciado, evitando o "de" entre o mês e o ano. "Maio 1964" fornece um quadro da situação brasileira cerca de dois meses após o golpe, sendo o primeiro registro em *Dentro da Noite Veloz* do momento pós-golpe.

---

[26] GULLAR, Ferreira. Maio 1964. In: ___. *Toda Poesia (Dentro da Noite Veloz)*. 9° ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 169.

Poema bastante representativo na interposição entre sujeito lírico e o sujeito histórico, nele está contido dois aspectos da vida de Gullar: o momento do cotidiano, da necessidade ao fim do expediente de passar na leiteria para comprar mantimentos, e o momento histórico salientado pela expressão de tempo "a tarde se reparte". Esta expressão não é a mesma do tempo cronológico, "quatro horas da tarde", mediador da vida em sociedade. A tarde que se reparte no poema diz respeito a um tempo psicológico marcado por amigos presos, famílias sem rumo.

A derrota imposta pelo golpe de 1964, simbolizada pelo pessimismo de sua imagem refletida no espelho numa perspectiva de transitoriedade, - o que revela a própria situação das pessoas diante do regime -, não resulta numa falta total de perspectiva, pois sabendo-se mais fraco que os acontecimentos políticos, o poeta precisa viver e resistir, além de lembrar-se da luta comum que lhe acende o sangue.

A posição de Gullar é partidária da linha adotada pelo PCB pós golpe militar. A direção do partido de optar pela resistência democrática tem origem numa avaliação da conjuntura internacional. De acordo com o documento do *VI Congresso do PCB* (Dezembro de 1967), as avaliações que optaram pelo embate armado com a ditadura consideravam as questões internacionais somente a partir do ponto de vista militar. Dessa forma, a avaliação do PCB era de que os conflitos tinham um caráter essencialmente político, haja vista que a luta se dá de um lado entre os imperialistas e seus partidários, e de outro, nos países socialistas, dos operários e seus aliados. Nesse aspecto, a solução desse enfrentamento, para o PCB, não poderia ser vista sob uma ótica apenas, uma vez que o embate entre imperialistas e socialistas se situava em uma conjuntura não apenas militar, mas política e econômica.

Segundo esse documento, o PCB considera o cerne da questão a obediência às diretrizes do movimento comunista internacional, que avaliava como mais importante naquele período (Guerra do Vietnã) a luta contra a eclosão da Terceira Guerra Mundial.

> *Apoiando todos os povos que lutam pela libertação nacional, pela democracia e pelo progresso social, a União Soviética e o movimento comunista internacional esforçam-se por limitar os focos de guerra, paralisar o braço do agressor imperialista, impedir, com o apoio de todos os que lutam pela paz, o desencadeamento de nova guerra mundial, que seria uma catástrofe termonuclear. O reforçamento da paz e da distensão internacional, como o demonstra a*

> *experiência dos últimos decênios, é justamente o terreno mais favorável para o avanço dos movimentos de libertação nacional e do progresso social.*[27]

É fundamentalmente sob esse aspecto que Gullar transforma os temas de *Dentro da Noite Veloz* de uma perspectiva onde tinha o tema da revolução como prioritário (pré-1964), (*Mas somos muitos milhões de homens/comuns/e podemos formar uma muralha/com nossos corpos de sonho e margaridas*) para a construção da resistência democrática após o golpe (*A luta comum me acende o sangue/e me bate no peito/como o coice de uma lembrança*).

Seguindo a linha geral das "Teses do Comitê Central" elaboradas entre 1965 e 1967, quando da realização do VI Congresso do PCB (dezembro de 1967), na clandestinidade, Gullar aposta na revolução nacional e democrática, por meio da atuação nas brechas do regime, via coexistência pacífica, momento aclarado por Rosangela Patriota[28] como a construção da resistência democrática.

Ao optar pela construção da resistência democrática, Gullar dialoga com outras tendências artísticas desse período. Uma das questões significativas em *Dentro da Noite Veloz* pós-1964 é a interlocução de Gullar com o movimento concretista gerando uma concepção do fazer poético:

> ***Agosto 1964***[29]
>
> *Entre lojas de flores e de sapatos, bares,*
> *mercados, butiques,*
> *viajo*
> *num ônibus Estrada de Ferro-Leblon.*
> *Volto do trabalho, a noite em meio,*
> *fatigado de mentiras.*
>
> *O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,*

---

[27] "VI Congresso do PCB (Dezembro de 1967)". In: CARONE, Edgard (org.). *O PCB (1964-1982)*. Volume III. São Paulo: Difel, 1982, p. 59-60.

[28] Ao analisar a historicidade da dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho, a historiadora Rosangela Patriota recaptura o contexto em que as peças foram escritas. Nesse aspecto, o momento pré-1964 na obra do dramaturgo, vinculado ao PCB, é situado dentro de uma perspectiva que tem o tema da revolução como fundamental. Por outro lado, para Patriota, após o golpe a dramaturgia de Vianinha se redimensiona e esse momento passa a ser importante na construção da resistência democrática. *"Nessa situação* [pós-golpe], *a perplexidade veio tomar o lugar da certeza."* Cf.: PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 113.

[29] GULLAR, Ferreira. Agosto 1964. In: ___. *Toda Poesia (Dentro da Noite Veloz)*. 9º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 170.

relógio de lilases, concretismo,
neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,
que a vida
eu a compro à vista aos donos do mundo.
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.

Digo adeus à ilusão
mas não ao mundo. Mas não à vida,
meu reduto e meu reino.
Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema
uma bandeira"

A segunda estrofe de "Agosto 1964" inicia com duas frases correlatas. A primeira, diz respeito a tempo presente, à situação imediata do poeta que de volta do trabalho, cansado de mentiras (quais?), "o ônibus sacoleja". A segunda, refere-se ao seu passado, às experiências poéticas das quais se despede com um "Adeus, Rimbaud"[30].

O adeus a Rimbaud é seguido pelo adeus ao "relógio de lilases, concretismo, neoconcretismo, ficções da juventude" numa referência direta às experiências das quais fez parte. O diálogo com sua poesia se dá de forma cronológica uma vez que se despede dos versos de *Crime na Flora*[31]:

meu olhar acompanhava todas as metamorfoses, e já dezenas de flores se transformaram
relogioflor negros
relogioflor rubros
relogioflor verdes
relogioflor níquel
relogioflor azuis
relogioflor lilases

---

[30] O poeta francês Rimbaud (1854-1891), foi uma importante referência para os concretistas, pelo caráter visual e concreto de seus poemas. Sobre ele, Augusto de Campos escreveu na introdução de Rimbaud Livre: *"Rimbaud é, sem dúvida, um dos grandes inovadores da linguagem poética, na raiz da Modernidade. Se não elude ou desestrutura a sintaxe tão fundamente como Mallarmé, se não conflita, no mesmo grau, palavra e significado, desestabiliza a semântica poética com as associações insólitas de sua imaginação e a violência do seu vocabulário, corrói os limites entre prosa e poesia, consciente e inconsciente, e prepara as investidas da parataxe que caracterizarão o discurso poético moderno"*. CAMPOS, Augusto. Introdução: Alguns Rimbauds. In: CAMPOS, Augusto (org.). *Rimbaud Livre*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 20.

[31] Escrito posteriormente à *A Luta Corporal*, *Crime na Flora* foi publicado somente em 1986. GULLAR, Ferreira. *Crime na Flora ou Ordem e Progresso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p. 45.

relogioflor amarelos
relogioflor prata
relogioflor marrom
relogioflor água

No intuito de buscar uma compreensão para a poética de Gullar desse período, é importante notar o debate articulado entre seus poemas e os movimentos literários dos anos 1950. Nesse sentido, percebemos que o eixo central desta discussão é a questão da forma e do conteúdo. O poeta considera tais movimentos uma "ilusão" e opta por uma poesia que não esteja distanciada, para ele, da realidade, *"do salário injusto/da punição injusta/da humilhação/da tortura/do terror"*. Não é à toa que na terceira estrofe sugere uma saída para a poesia transformando-a em arma (artefato) contra a ditadura militar.

Ao lado disso, "Agosto 1964" reflete a perspectiva da interação entre o sujeito lírico e o sujeito histórico, na medida em que Gullar despede-se de todos os aspectos que ele considera ser prejudicial à classe operária. No final do poema o termo "artefato" garante uma outra dimensão desse poema. Muito utilizado na identificação de equipamentos bélicos rudimentares durante a guerrilha urbana no Brasil, a relação que o poeta estabelece é a de um "artefato-poema", que indica a proposta de resistência democrática direcionada pelo PCB pós-golpe de 1964, da qual acreditava ser a arte um instrumento de atuação nas brechas do regime militar. Ao relacionar o termo "artefato" com "poema", Gullar dá uma resposta à proposta de luta armada, uma vez que sua opção foi a de resistência democrática. Para o poeta, inspirado pelas diretrizes do PCB, a arte deveria ser no pós-golpe a maneira mais coerente de lutar contra a ditadura, uma vez que viam como desestrutura dos que optaram pela luta armada, travar uma luta com o regime no campo em que ele era mais forte. O termo "bandeira" também forma uma significação do envolvimento que a lírica de Gullar tem com a práxis revolucionária. A bandeira é muito utilizada para indicar um determinado horizonte de expectativas de classe "bandeira de luta" ou como estratégia de ação coletiva "uma bandeira". O lado subjetivo, o "eu" de Gullar que viaja, cansado de mentiras e ilusões identifica-se com as questões sociais, sobretudo porque agora também ele responde a inquérito policial.

A preocupação com a teoria poética ao lado do posicionamento político, referida em "Agosto 1964", é alargada no poema "Boato":

Boato[32]

Espalharam por aí que o poema
é uma máquina
ou um diadema

que o poema
repele tudo que nos fale à pele
e mesmo a pele
de Hiroxima
que o poema só aceita
a palavra perfeita
ou rarefeita
ou quando muito aceita a palavra neutra
pois quem faz o poema é um poeta
e quem lê o poema, um hermeneuta.

Mas como, gente,
se estamos em janeiro de 1967
e é de tarde
e alguns fios brancos já me surgem no pentelho?
Como ser neutro se acabou de chover e a terra cheira
e o asfalto cheira
e as árvores estão lavadas com suas folhas
e seus galhos
existindo?
Como ser neutro, fazer
um poema neutro
se há uma ditadura no país
e eu estou infeliz?

Ora eu sei muito bem que a poesia
não muda (logo) o mundo.
Mas é por isso mesmo que se faz poesia:
porque falta alegria.
e quando há alegria
se quer mais alegria!

Há neste poema a busca de uma interlocução direta entre Gullar e seu leitor. É bastante expressivo o verso em que Gullar na terceira pessoa do plural informa ao leitor que para alguns a poesia é uma máquina, tem de ser correta, sem defeitos e não representar a vida, a pulsação do poeta. Mas como? Pergunta Gullar, por meio do vocábulo gente, primeiramente chamando atenção a fatos corriqueiros de sua própria vida, para depois justificar ser impossível fazer um poema neutro se há uma ditadura militar no país.

---

[32] GULLAR, Ferreira. Boato. In: ___. *Toda Poesia (Dentro da Noite Veloz)*. 9° ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 190.

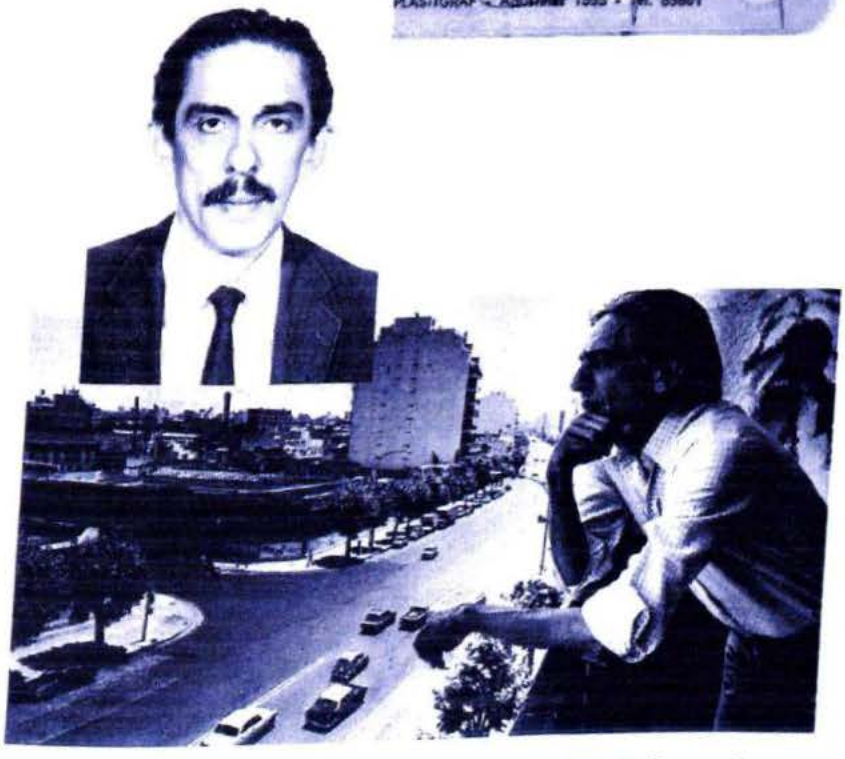
Poemas como "Boato" são representativas quanto a uma divisão ideológica entre um engajamento cultural revolucionário e seu contraponto depreciativo, a alienação. Esta disputa pautada pela busca de uma hegemonia cultural, é fundamental para entender alguns poemas de Gullar desse período, uma vez que possui um diálogo direto com outras correntes literárias, principalmente o concretismo.

No entanto, nossa intenção não é classificar uma corrente como revolucionária e outra alienante, mas perceber que o debate que Gullar está travando no interior da cultura nacional pauta-se por um enfrentamento entre artistas concretistas e cepecistas. Aos concretistas, em nada agradava o posicionamento estético nacionalista de Ferreira Gullar, ao passo que a esse e a muitos outros, da mesma forma, em nada também agradava a postura aparentemente elitista e apolítica dos concretos. No entanto, no momento em que recrudesciam os conflitos entre essas vertentes culturais, percebe-se também que há um inimigo maior: a censura, as torturas, a necessidade do exílio, impostas pela ditadura militar (*Ora eu sei muito bem que a poesia/não muda (logo) o mundo./Mas é por isso mesmo que se faz poesia/ porque falta alegria.*).

A intenção neste capítulo foi demonstrar a presença do tema da revolução até 1964, onde pudemos notar um vislumbramento maior de Gullar quanto ao campo das possibilidades de luta e transformação da sociedade e, posteriormente ao golpe a construção da resistência democrática em *Dentro da Noite Veloz*. No entanto, a dinâmica do regime ditatorial no Brasil e, principalmente, a rigidez da ditadura com a promulgação do Ato Institucional n.°5 (AI-5) irão fazer com que Gullar mude a abordagem, bem como os temas de suas poesias.

Capítulo III





Representações dos Anos de Chumbo em *Dentro da Noite Veloz*: Censura, Clandestinidade e Exílio (1968-1975)

REPRESENTAÇÕES DOS ANOS DE CHUMBO EM *DENTRO DA NOITE VELOZ:* CENSURA, CLANDESTINIDADE E EXÍLIO (1968-1975)

Todas as mágoas são suportáveis quando fazemos delas uma história ou contamos uma história a seu respeito.

Isak Dinesen[1]

A CENSURA POLÍTICA

A intenção neste capítulo é recuperar a historicidade da trajetória de Gullar, pós-1968 momento no qual houve um enrijecimento do regime e o poeta tem de entrar na clandestinidade e posteriormente para o exílio. No entanto, nossa proposta não é fazer um balanço bibliográfico sobre esses temas, apontando apenas para o percurso do poeta nesses anos por meio de seus relatos, mediando-os com os documentos do PCB.

Durante o período ditatorial instaurado em 1964, os militares procuraram impedir a crítica por parte da imprensa, artistas e intelectuais aos governos militares. Para isto, foi montado e desenvolvido um sistema com o intuito de controlar a divulgação de idéias, pensamentos e informações por meio dos meios de comunicação, além de um aparato "legal" para enquadrar quem fosse contra a ordem estabelecida. No governo do general Castelo Branco foi editado o Ato Institucional n.° 2, em 27 de outubro de 1965.

> *Com esse ato - e outros dois que vieram em sua esteira - iniciou-se um processo de corrosão da cidadania que impediu os brasileiros de eleger governadores por dezessete anos e o presidente por quase um quarto de século.*
> *Com o AI-2, Castello transferiu os processos políticos para a Justiça Militar. [...] Pela carta de 1946 a Justiça Militar tinha competência para julgar civis acusados de ter cometido "crimes contra a segurança externa do país". Golbery redigiu a emenda constitucional que expandiu o conceito. Fez uma incisão no texto e dele retirou a palavra externa. Na justificativa que acompanhou a mudança, argumentou:*

---

1 Epígrafe usada por Hannah Arendt, no início do capítulo V, sobre o conceito de ação, do livro *A Condição Humana*. Cf.: ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 188.

> *A expressão "segurança externa" constante do texto atual é por demais restritiva, além de não corresponder ao conceito moderno e integrado de segurança nacional de que as agressões de origem externa não mais deixaram de estimular, coordenadamente, ações subversivas no interior do território agredido - o emprego generalizado da quinta coluna - e, sobretudo, na fase atual da luta ideológica entre o Ocidente democrata e Oriente comunista quando a forma normal de agressão é sabidamente, a subversiva ou insurrecional, apoiada intelectual e quase sempre até materialmente, desde o exterior, não tem mais sentido distinguir atentado à segurança interna e atentado à segurança externa de um país.*[2]

Cerca de um ano antes, foi criado pela lei n.° 4.341 de junho de 1964, o SNI (Serviço Nacional de Informações), idealizado pelo general Golbery do Couto e Silva com a finalidade de centralizar as informações obtidas por outros órgãos do governo. De acordo com Elio Gaspari[3], o SNI tinha competência legal para produzir informações para uso do presidente da República e do Conselho de Segurança Nacional. A agência central se ligava às agências regionais que trabalhavam com arquivos setoriais e assessoravam os governos estaduais. O titular do SNI tinha *status* de ministro de Estado e seu gabinete funcionava no Palácio do Planalto. Além de um aparelho repressivo sofisticado, o serviço fazia parte de uma estratégia global que nasceu dos preceitos colocados pela Doutrina de Segurança Nacional.

Alguns órgãos tributários do SNI, como o CIE (Centro de Informação do Exército), o CISA (Centro de Informação e Segurança da Aeronáutica) e o CENIMAR (Centro de Informação da Marinha), tinham autonomia para, em entendimento com o respectivo ministro, elaborar os informes, produzir informações, planejar e coordenar ações de seus escalões subordinados.

Havia ainda o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), que estava sob o controle das Forças Armadas, além do Departamento de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), que realizava ações repressivas e torturas para manter a "segurança nacional". No entanto, a ditadura não era monolítica. A jurisdição da censura, da informação e da segurança nunca foi ponto pacífico, sendo freqüentes os conflitos entre os serviços de informação, principalmente entre o CIE e o SNI.

Com o Ato Institucional n.° 5, editado em 13 de dezembro de 1968, já no governo de Costa e Silva, a censura instalou-se de forma definitiva. O AI-5 acentuou o caráter

---

2 GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 255.

3 Idem, pgs. 153-168.

ditatorial do governo militar. Com ele, o Congresso Nacional e as Assembléias Legislativas estaduais foram colocados em recesso, e o presidente passou a ter plenos poderes para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos, demitir ou aposentar juizes e outros funcionários públicos, suspender o *habeas-corpus* em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto, julgar crimes políticos em tribunais militares, dentre outras medidas.

Por meio deste instrumento, o presidente ficava autorizado, por prazo indefinido, a: 1) decretar o recesso do Congresso e demais casas legislativas; 2) decretar intervenções nos estados e municípios; 3) cassar mandatos eletivos e suspender direitos políticos de qualquer cidadão; remover, aposentar ou reformar quaisquer titulares de cargos públicos; 4) decretar o estado de sítio e fixar seu prazo de duração; 5) decretar o confisco de bens; 6) suspender garantias constitucionais referentes às liberdades de reunião e associação; 7) estabelecer a censurada imprensa, da correspondência, das telecomunicações e das diversões públicas. A onda repressiva que desde então se desencadeou em todo o país atingiu a cultura nacional. Sobre esse acontecimento, Jacob Gorender comenta:

> *Na noite seguinte, após o discurso do ministro da Justiça Gama e Silva, um locutor leu pelo rádio o Ato Institucional n.º 5, que colocou em recesso o Congresso Nacional e as Assembléias Legislativas dos Estados, reabriu as cassações de direitos políticos, desta vez por tempo indeterminado, e aboliu o habeas-corpus para detidos por infração da Lei de Segurança Nacional. A ditadura militar alcançou o ápice do fechamento, o que trouxe conseqüências imediatas. A censura inflexível impôs o controle total da imprensa. Deixaram de circular publicações de oposição, artistas foram presos e forçados a sair do País e se asfixiou a vida cultural. Professores universitários sofreram a punição da aposentadoria compulsória e emigraram para ensinar no exterior.*[...]
> *No entanto, a trama do Ato Institucional n.º 5 se consumou a frio, num momento de certa calmaria. Cabe indagar por que veio. A primeira vista, a explicação pode estar na escalada da esquerda, tanto pela via das ações armadas como das lutas de massas. Conforme declarou mais tarde, o general Médici, então chefe do SNI, já em julho de 1968 recomendou as medidas posteriormente inclusas no Ato 5. Mas o movimento operário-estudantil se achava reprimido e esgotado no final do ano e não podia ser a causa determinante do fechamento ditatorial. A causa determinante esteve na tendência crismada na época de "linha dura", atuante desde 1964 e responsável pela crise político-militar de outubro de 1965.*[4]

4 GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas – A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada.* 3ª ed. São Paulo, Ática, 1987, p. 150.

A linha dura[5], à qual Gorender se refere como a causa determinante da política adotada no contexto do AI-5, é relevante na medida em que chama a atenção para a diversidade das Forças Armadas e suas divergências. Dessa maneira, a promulgação do AI-5 está relacionada a uma "facção" dos oficiais, conhecida como "linha dura", partidários do controle armado sobre os civis. Assim, na noite da edição do AI-5 começaram as prisões de estudantes, artistas e intelectuais, que dentro em pouco tornar-se-iam rotina nos quartéis do Exército. Nessa mesma noite Gullar é preso numa cela da Vila Militar no bairro do Realengo[6]. Vinte dias depois de ser detido, em 02 de janeiro de 1969, sai da prisão:

O Prisioneiro

Ouço as árvores
lá fora
sob as nuvens

Ouço vozes
risos
uma porta que bate
É de tarde
(com seus claros barulhos)
como há vinte anos em São Luís
como há vinte dias em Ipanema

Como amanhã
um homem livre em sua casa

(X3, PE, Vila Militar, Rio, 2/1/69)

O impacto do Ato Institucional n.°5 é revelado ao mesmo tempo em que persiste em Gullar a certeza de que estes tempos difíceis vão passar (*como amanhã/um homem livre em sua casa*). Esse é um período em que quem optou pela resistência democrática se

5 Castelo Branco fazia parte do grupo da "Sorbonne", ou seja, dos militares ligados à ESG (Escola Superior de Guerra), que justificavam o Golpe como uma medida necessária para afastar o perigo comunista que rondava o país. Entre os seus membros mais famosos estavam também o general Golbery do Couto e Silva e o general Ernesto Geisel. Com a posse do general Costa e Silva, assumiu o poder um representante apoiado pelo grupo "linha-dura". Este grupo defendia medidas mais repressivas para combater a oposição à ditadura. No governo Costa e Silva editou-se o AI-5. Posteriormente, o general Médici, sucessor de Costa e Silva, também apoiado pelo grupo "linha-dura", fez com que o AI-5 se concretizasse na prática. Cf.: BARROS, Edgard Luiz de. *Os Governos Militares.* 6ª ed. São Paulo: Contexto, 1998.

6 Cf.: MOURA, George. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema.* Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001.

desarticula, passando à clandestinidade, principalmente quem era dos Comitês Estadual ou Central do PCB.

Numa avaliação sobre o fortalecimento da ditadura militar com o AI-5, o PCB considera o ano de 1969 como período de retrocesso na luta contra o regime e redireciona suas atividades políticas a partir desse momento. O recrudescimento da ditadura em 1968, com o crescimento da repressão política e cultural - censura, perseguição a intelectuais, estudantes, professores, etc., exílio; tortura e assassinatos -, complicaram a relação do PCB com os intelectuais. A situação do PCB no meio intelectual não foi tranqüila nestes anos. Devido aos impasses teórico-políticos colocados pela derrota de 1964 e pela consolidação da ditadura, que provocaram cisões no PCB com o desencadeamento da luta armada, e dada uma variada gama de acontecimentos internacionais - difusão de outras e novas interpretações do marxismo; quebra da unidade do movimento comunista internacional, invasão soviética na Tchecoslováquia, Revolução Cultural Chinesa, manifestações estudantis de 1968, etc. Levando-se em conta todos estes movimentos, esse período foi marcado por uma transformação no pensamento de esquerda que muitas vezes definiu os posicionamentos da militância do PCB como reformista. Em face a essas questões, o PCB avaliou que:

> *O movimento de oposição experimentou, em 1968, um considerável avanço, em termos de dinamização de suas forças sociais e políticas. Essa dinamização, que era apenas início de formação de uma oposição de massas, não chegou a ter tempo de se traduzir em organização* [...]
> *Essa retração do movimento de massas influiu negativamente em toda oposição e aumentou a sua dispersão: as correntes burguesas e pequeno-burguesas, principalmente as suas cúpulas, se retraíram. Os focos de resistência criados na ascensão de 68 (nos sindicatos, nas escolas, na imprensa e no parlamento), em defesa da liberdade de manifestação, contra a censura e o terror cultural, em defesa das riquezas naturais do país, contra a desnacionalização da indústria etc., foram praticamente liquidados ou reduzidos a um mínimo. O movimento de resistência ainda busca, neste momento, novas formas e caminhos para se expressar, para criar, enfim, os seus novos focos de irradiação.*[7]

As imposições do Ato Institucional implicaram também em um decréscimo da atuação do PCB. Dessa maneira, o golpe dentro do golpe, como ficou conhecido, gerou seqüelas profundas do ponto de vista da linha que as esquerdas tomariam dali em diante. As inúmeras divergências de linha política entre as organizações atingidas pelo golpe de

7 Resolução Política do C.E. da Guanabara (março de 1970). In: CARONE, Edgard (org.). *O PCB (1964-1982).* Volume III. São Paulo: Difel, 1982, p. 95.

1964, e substancialmente após o AI-5, respondem, fundamentalmente, a três questões: 1) o caminho estratégico a ser seguido dali por diante, 2) a tática a ser aplicada e 3) o programa de cada agrupamento, lembrando que a estratégia implicava no uso ou não da violência armada.

O ano de 1968 representou, também, segundo artistas, intelectuais e imprensa, o momento de maiores perdas para as atividades artísticas. A censura desencadeou uma guerra, especialmente contra o teatro. Nesse contexto, de acordo com Fernando Peixoto, existia sempre uma expectativa por parte de quem lidava com o teatro de que a peça poderia ser censurada[8]. Em contrapartida, foi o início de um processo intenso de manifestações formais, com cartas de protesto ao General Ernesto Geisel, chefe do Estado Maior das Forças Armadas, contra a prisão do diretor Flávio Rangel, além de greves e passeatas pelas quais os artistas posicionavam-se contra o arbítrio do regime. Delas participaram personalidades conhecidas, tais como Cacilda Becker, Glauce Rocha e Walmor Chagas, dentre outros.

> *O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento. Se em 64 fora possível a direita 'preservar' a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.*[9]

Do ponto de vista da literatura, Antonio Cândido escreveu um ensaio em 1972 referindo-se ao tema do inconformismo na literatura dos final dos anos sessenta e início dos anos setenta no Brasil, chamando a atenção para a historicidade das obras artísticas:

> *O atual regime militar do Brasil é de natureza a despertar o protesto incessante dos artistas, escritores e intelectuais em geral, e* ***seria impossível que isto não aparecesse nas obras criativas****, por mais interessadas que estejam em experimentos de fatura. Por outro lado, este tipo de manifestação é extremamente dificultado pelo regime, que exerce um controle severo sobre os meios de comunicação. Controle total na televisão e no rádio, quase total nos jornais de maior circulação, muito grande no teatro e na canção; nos livros e nos periódicos*

8 Entrevista cedida à Profª. Dr.ª Rosangela Patriota e ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, como parte do projeto *"O Brasil da Resistência Democrática (1970-1981): O Espaço Cênico, Intelectual e Político de Fernando Peixoto."* financiado pelo CNPq. Mimeo.

9 SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p.63.

> *de pouca circulação a repressão é mais branda, porque varia na razão direta do alcance dos meios de comunicação.*[10] (grifos nossos)

A cultura foi um dos alvos preferidos de organizações de direita, como o CCC (Comando de Caças aos Comunistas), no final de 1968. São Paulo, em julho de 1968, foi palco de acontecimentos que apresentariam um balanço violento ao final do ano. Nesse mês, no dia 18, o teatro Galpão foi invadido e depredado pelo CCC, cujos militantes espancaram atores e o público que assistia *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda. No mesmo mês, dava-se o atentado ao teatro Maison de France, no Rio, onde se representava *O Burguês Fidalgo*, de Molière. Em agosto, mais dois teatros sofreram ataques de bomba: o teatro *Opinião* e depois o teatro Glaucio Gil, com *Os Inconfidentes* em cartaz. Em setembro, os terroristas deixavam uma advertência no teatro João Caetano (RJ), após jogarem no palco uma granada que não explodiu (tinha um número e pertencia ao Ministério da Aeronáutica), onde estava em cartaz a *Feira Paulista de Opinião*[11].

Em meio a tudo isso, o teatro desse período caracterizou-se por ser um movimento que se colocou contra o regime militar de 1964. Vários textos enfocaram a repressão à luta armada, o papel da censura, o arrocho salarial, o milagre econômico e a supressão da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas e alegóricas. Com o AI-5 e a censura, os artistas foram impelidos a aceitar cortes ou a recorrer a expressões metafóricas em seus textos. Dessa maneira, vários foram os recursos que os artistas utilizaram a fim de alcançar a liberação de suas obras, como a transfiguração de assuntos históricos em alegoria do contexto como em *Calabar*, 1973, de Ruy Guerra e Chico Buarque, *Ponto de Partida*, 1976, de Gianfrancesco Guarnieri, *O Santo Inquérito*, 1976, de Dias Gomes; *Frei Caneca*, 1978, de Carlos Queiroz Telles, dentre outras peças.

Nesse aspecto, o AI-5 entrou para a história como um dos atos mais repressivos e responsável pela castração da liberdade de expressão dos cidadãos. O general Médici, sucessor de Costa e Silva, fez com que o AI-5 se concretizasse na prática. Foi nesta época que os órgãos de serviços de informação mais se desenvolveram e ganharam mais autonomia em relação ao Estado, sendo responsáveis pelo cumprimento da censura aos

---

10 CANDIDO, Antonio. A Literatura Brasileira em 1972. *Arte em Revista*. ano 1, n.º 1. São Paulo: Kairós. Janeiro/Março 1979, p. 25.

11 GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002, p. 245.

meios de comunicação e às obras de arte, além de recorrer à tortura daqueles que consideravam contrários ao regime militar.

A transmissão de informações e opiniões era considerada uma área vital de segurança pelos militares. Segundo Octávio Ianni, entre 1964 e 1978, qualquer atividade intelectual, jornalística, artística ou científica podia ser encarada como algo que prejudicava ou irritava os governantes: *"A atividade do intelectual independente, seja ela de que tipo for, pode ser tomada como incômoda, ou então perigosa, em si ou potencialmente"*[12]. Nesse sentido, a necessidade de discussão, pesquisa, controvérsia, crítica e da liberdade de informação para toda atividade artística ou científica não era tolerada pelo Estado que detinha o monopólio da única interpretação que ele próprio considerava válida para o conjunto da sociedade.

Conforme Ianni, o sistema de poder que passou a dominar o país em 1964 se propôs eliminar, ou ao menos controlar, o espírito crítico, inerente a toda atividade intelectual, jornalística, artística, filosófica ou científica. *"Para os governantes, qualquer dúvida ou crítica mais substantiva perturbava a estabilidade política e social conveniente à continuidade da sua política econômica"*[13]. Usavam-se, então, forças policiais para calar as vozes daqueles que questionavam ou propunham soluções de cunho democrático. Além disso, para manter seus interesses econômicos, o Estado posicionou-se no centro da produção cultural do país. Assim,

> *praticamente todas as condições de produção, comunicação e debate das produções artísticas e científicas passaram a ser controladas ou influenciadas pelos ministérios, conselhos, comissões, institutos, ou outros órgãos do Estado. A televisão, o rádio, o jornal, a revista, a editora, a escola, o teatro, o cinema, a música, todas as esferas da criação e debate culturais achavam-se sob controle ou influência do poder estatal; por estímulo, tolerância ou censura.*[14]

O autor relaciona a repressão política e cultural, realizada por meio de prisões, cassações, aposentadorias e censuras, ao desejo do governo de criar uma estabilidade política pregada pelo capital nacional e estrangeiro. De acordo com Ianni, a censura existia para que o modelo político-econômico adotado pelos governantes — "segurança e

12 IANNI, Octávio. O Estado e a organização da cultura. *Encontros com a Civilização Brasileira*. n.º 1. São Paulo: Civilização Brasileira, julho de 1978, p. 217.

13 Idem.

14 Idem, p. 229.

desenvolvimento" — fosse dado como o único viável ao povo brasileiro. Realizava-se, então, uma política cultural dos governantes, em que o poder estatal decidia o que era permitido ou proibido. Ainda segundo Octávio Ianni,

> *A censura, direta ou indireta, aberta ou velada, discreta ou agressiva, estava cotidianamente presente nas condições objetivas e subjetivas nas quais o jornalista, o artista, o professor e o pesquisador desempenhavam o seu trabalho. Praticamente todos os trabalhadores intelectuais - no cinema, teatro, televisão, rádio, jornal, revista, editora, faculdade, universidade - trabalhavam cientes de que a sua fala ou escrita, o seu gesto ou imagem, a sua aula ou pesquisa estavam sob observação, controle, suspeita: autorizados, tolerados ou proibidos.*[15]

A partir destas análises, podemos perceber o paradoxo estatal que existia no período ditatorial (1964-85): ao mesmo tempo em que o Estado censurava as produções culturais, ele também as incentivava. Mas, este incentivo tinha por trás uma pregação integradora da sociedade, em que o Estado determinava o que deveria ou não ser produzido. Este mecanismo de controle enquadrou os artistas no aparato repressivo do governo, pois eles foram considerados pelos militares um dos itens de segurança nacional.

Nesse sentido, o poema "Dentro da Noite Veloz"[16] é significativo em relação à situação pós-1968. Narrando dramaticamente a morte de Che Guevara, o poeta tem a preocupação de relacionar este fato ao tema que perpassa esse momento da obra: a vida no interior de um tempo que é marcado por "sombras" e "terror". A morte de Guevara neste processo é marcante, haja vista o ícone que ele se tornou para os movimentos de esquerda das décadas de 1960/1970.

Dividido em oito partes, o poema enfatiza em cada uma delas um episódio. Na primeira parte, Gullar define o tempo em "Dentro da Noite Veloz" (*"Na quebrada do Yuro/eram 13,30 horas"*), que é demarcado por uma contradição *"Na quebrada do Yuro/não era hora nenhuma"*. Posteriormente, o poeta esclarece o impasse: *"Não era hora nenhuma/até que um tiro/explode [...] e* ***a história/se move***".

O tempo em "Dentro da Noite Veloz" tem perspectivas várias. Primeiramente, o poeta relaciona o tempo da morte de Guevara ao das pessoas que não sabem que seu "fim está perto": *"sobre a choupana de homens/que não sabem o que se passa/naquela noite de outubro[...]/naquela noite noturna"*. A redundância "noite noturna" não é aleatória, uma

---

15 Idem, p. 235-236.

16 Devido ao fato deste poema ser muito extenso sua transcrição completa está em anexo.

vez que noite se intensifica neste pleonasmo. A intenção de Gullar é demonstrar que a vida prossegue independente do que esteja acontecendo:

Correm as águas do Yuro, o tiroteio agora
é mais intenso, o inimigo avança
e fecha o cerco.
Os guerrilheiros
em grupos pequenos divididos
agüentam
a luta, protegem a retirada
dos companheiros feridos.
No alto,
grandes massas de nuvens se deslocam lentamente
sobrevoando países
em direção ao Pacífico, de cabeleira azul.
Uma greve em Santiago. Chove
na Jamaica. Em Buenos Aires há sol
nas alamedas arborizadas, um general maquina um golpe.
Uma família festeja bodas de prata num trem que se aproxima
de Montevidéu. À beira da estrada
muge um boi da Swift. A bolsa
no Rio fecha em alta
ou baixa.[17]

Ao lado disso, os versos acima trazem uma referência ao tema do imperialismo na medida em que, paralelamente à morte de Che, *"à beira da estrada muge um boi da Swift"*. Nesse aspecto, em vários versos deste poema observamos a relação entre a determinação - inclusive quanto às opções individuais (serei cantor? serei poeta?) - capitalista, representada por nomes de multinacionais, e as opções do poeta:

Serei cantor
serei poeta?
Responde o cobre (da Anaconda Copper):
Serás assaltante
e proxeneta
policial jagunço alcagüeta

Serei pederasta e homicida?
serei viciado?
Responde o ferro (da Bethlehem Steel):
Serás ministro de Estado
e suicida

Serei dentista?

17 GULLAR, Ferreira. Dentro da Noite Veloz. In: ___. *Toda Poesia (Dentro da Noite Veloz)*. 9° ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. 197.

talvez quem sabe oftalmologista?
otorrinolaringologista?
Responde a bauxita (da Kaiser Aluminium):
serás médico aborteiro
que dá mais dinheiro

Serei um merda
quero ser um merda
Quero de fato viver.
Mas onde está essa imunda
vida mesmo imunda?
No hospício?

num santo
ofício?
no orifício
da bunda?
Devo mudar o mundo,
a República? A vida
terei de plantá-la
como um estandarte
em praça pública?

Gullar já revelara anteriormente suas preocupações com o imperialismo norte-americano em "Homem Comum" (*Que o tempo é pouco/e aí estão o Chase Bank,/a IT & T, a Bond and Share,/a Wilson, a Hanna, a Anderson Clayton,/e sabe-se lá quantos outros/braços do polvo a nos sugar a vida/e a bolsa)* mas, naquela conjuntura o tema do imperialismo era marcado substancialmente pela perspectiva da revolução. No poema "Dentro da Noite Veloz" o poeta recupera esse tema ao lado das propostas de luta e de organização do PCB pós-1968, haja vista a orientação do partido em relacionar a luta contra o imperialismo e a ditadura militar:

> *Nas condições atuais de nosso país, é concentrando o fogo contra a ditadura, lutando pelas liberdades democráticas e mobilizando, organizando e unindo as massas, através da luta por suas reivindicações que efetivamente se luta contra o imperialismo. Tem toda atualidade, portanto, o que dizia o Comitê Central de nosso partido em sua resolução de fevereiro de 1969: "Lutar contra a ditadura é a forma atual de lutar contra o imperialismo norte-americano e as forças reacionárias e retrógradas internas em que se apóia"*[18].

Nesse sentido, Gullar é contundente ao decidir-se pela causa revolucionária. Nos versos acima há uma luta onde o capitalismo tenta impor ao homem a maneira pela qual

---

18 ALMEIDA, Antonio. A Luta Contra o imperialismo é inseparável da luta contra o oportunismo (setembro de 1970). In: CARONE, Edgar (org.). *Op. Cit.*, p. 108

ele deve viver, subjugando-se aos valores determinados, sendo "médico aborteiro", por exemplo, "que dá mais dinheiro". O poeta associa a condição de vida dos trabalhadores latino-americanos à sujeição ao imperialismo econômico e à morte de Guevara, cuja utopia impulsionava a revolução proletária. Ao lado disso, o poeta afirma que quer viver uma vida de fato. Mas aonde está essa vida? A manifestação da vitalidade está dentro do quê? A vida está "dentro dos monturos" porque há uma ditadura militar no país e Gullar sofre as conseqüências disto. Não há como desconsiderar o sentido antitético de tais relações poéticas. O que se move dentro, o "claro", a "vida", deseja exteriorizar-se. A poesia e a revolução são *lutas comuns* de quem optou taticamente pela resistência democrática e o poema se configura como a representação de dois tempos: o que é e o que deseja ser.

Na sexta parte de "Dentro da Noite Veloz" Gullar abandona a narração da morte de Guevara e passa a falar sobre o presente, simbolizado pelo vocábulo "noite", como que uma tentativa do sujeito de entender por meio da poesia as trevas dos anos de chumbo no Brasil. Sobre a temática levantada pela palavra "noite" incidem dois aspectos: a ditadura militar e o tema da revolução. A noite representa o contexto brasileiro das décadas de 1960 e 1970, ao mesmo tempo em que simboliza o tema da revolução, uma vez que nesse regime a noite é um momento privilegiado de atuação para a ação política. Nesse sentido,

> *Devido ao contínuo registro, relacionados com outras alegorias, como a tarde, a noite ou dia, há mais do que a simples rubrica documental nas expressões desse tipo. Certamente, da rede de significações que se constrói, é possível extrair a condição de indícios a serem recuperados dialeticamente, tanto em relação à conjuntura interna do desenvolvimento temático, quanto no sistema de trocas que se estabelece entre signos poéticos e o contexto histórico*[19].

A velocidade do tempo inscrito em "Dentro da Noite Veloz" provocou na consciência lírica do poeta respostas múltiplas em seus versos. Devemos nos ater aos movimentos do sujeito neste tempo, na noite veloz. Para isso é preciso analisar como Gullar constrói uma determinada imagem do que para ele é essa noite. A primeira observação diz respeito à insistência do poeta em contradizer esse tempo de sombras por meio de referências à luz. Nesse aspecto, palavras como fogo e sol são muito presentes neste poema.

---

19 FONSECA, Orlando. *Na Vertigem da Alegoria: Militância Poética de Ferreira Gullar.* Santa Maria, 1997. Dissertação(Mestrado), UFSM, p. 146.

*A **noite** é mais veloz nos trópicos*
(com seus
monturos)

*até que o **dia***
*(de dentro dos **monturos**) irrompa*
com seu bastão de turquesa (Grifos Nossos)

Que vida é esta que está dentro de um lugar repugnante e vil? E de que lugar o poeta está falando? Qual a alegoria representativa desses monturos? A expectativa do poeta é que o dia entre impulsivamente munido de uma pedra preciosa (turquesa). A simbologia da "noite" não é uma especificidade da poesia de Gullar[20], mas foi muito utilizada por ele a fim de relacionar a palavra ao período antidemocrático. A "noite" representou uma denúncia e muitas vezes um grito contra a ditadura. No entanto, o poeta a adjetivou de acordo com as circunstâncias.

A noite é mais veloz nos trópicos
(com seus
monturos)

É mais funda
a noite no sono
do homem

É mais veloz
(e mais demorada)
nos cárceres
a noite latino-americana
entre interrogatórios
e torturas
(lá fora as violetas)
e mais violenta (a noite)
na cona da ditadura

O poeta traz à tona, pela condição do regime pós-1968, a palavra proibida pelo regime, inacabada (*da palavra escrita no muro/ABAIX/e inacabada*). Sua contravenção é

20 Como exemplo de outras representações podemos citar Apesar de Você de Chico Buarque: Amanhã vai ser outro dia/ Amanhã vai ser outro dia/ Amanhã vai ser outro dia.../Hoje você é quem manda falou tá falado/não tem discussão,/não!/a minha gente hoje anda falando de lado e olhando pro chão, viu?/você que inventou esse estado inventou de inventar toda a escuridão/você que inventou o pecado/esqueceu-se de inventar o perdão/[...]quando chegar o momento esse meu sofrimento vou cobrar com juros, juro/todo esse amor reprimido/esse grito contido/este samba no escuro/[...]você vai se amargar vendo o dia raiar... (Grifos nosso). Gravada inicialmente em 1970 no compacto com *Desalento, Apesar de Você* (Phillips, 1970), foi posteriormente regravada em *Chico Buarque 1978*, Phillips.

denunciar que a voz da classe oprimida foi cassada, bem como seus interesses, mas o dia pode se anunciar de "dentro dos monturos", "*apesar da South American Gold and Platinum*". A esperança em uma transformação é expressada na oitava parte de "Dentro da Noite Veloz", onde o comprometimento com a questão social, com a denúncia de uma realidade suja, obscurecida, tem seu contraponto; a perspectiva de reaver a liberdade e a igualdade, interligada à luta de Che na medida em que somente tornando-nos todos "Ernesto" *(Súbito vimos ao mundo/e nos chamamos Ernesto/Súbito vimos ao mundo/e estamos na América Latina)* seus combates não terão sidos em vão *(a vida muda/a vida muda o morto em multidão)*. Assim, mesmo sob a ditadura militar (*com seus os monturos*), há uma expectativa em relação a um "novo dia", marcada pela luta *comum*.

A Clandestinidade

> *"Onde será que tudo isso vai parar?", indagou ela,* (Thereza) *com voz sumida, e virando-me as costas para enxugar os olhos com as mãos.*
>
> Ferreira Gullar

A clandestinidade política foi uma realidade vivenciada por um grupo significativo de militantes após 1968. A diminuição das possibilidades de exercício da cidadania foi se desenhando a partir da sistemática e cotidiana perseguição às lideranças políticas e sindicais do campo e da cidade, aos estudantes, intelectuais, artistas, religiosos e profissionais dos mais diferentes ofícios que se posicionaram contra o regime.

O fechamento progressivo dos espaços de exercício democrático, a censura à imprensa e aos meios de comunicação, aos artistas e às produções artísticas em toda a sua extensão, determinaram o colapso democrático e geraram uma força contrária: a resistência aos ditadores. Para combater os militares, restavam poucas opções para os opositores: uma delas foi a da clandestinidade política. A clandestinidade não é, *a priori*, uma alternativa de luta. Ela foi, no primeiro momento, uma necessidade de defesa da própria vida e das organizações às quais pertenciam os militantes. Imediatamente após, tornou-se uma possibilidade de luta e de resistência política.

Os relatos de Gullar sobre esse período, feitos na autobiografia *Rabo de Foguete*[21], publicada em 1998, descrevem o processo pelo qual o poeta entrou para a clandestinidade. Tendo sido denunciado em 1970 por um prisioneiro sob tortura, Gullar foi processado juntamente com outros membros do comitê cultural do PCB, mas foi impossibilitado de responder ao processo como os demais, uma vez que fazia parte da direção estadual do partido.

A partir de vários depoimentos[22] podemos caracterizar a clandestinidade como um período em que a pessoa vive isolada em seu país, tendo de estar atenta para não deixar

---

21 O título do livro é uma referência à música *O Bêbado e o Equilibrista* de João Bosco e Aldir Blanc: "Meu Brasil!/Que sonha com a volta do irmão do Henfil/Com tanta gente que partiu/Num rabo de foguete". Elis Regina. *Elis, Essa Mulher*. WEA, 1979; João Bosco Linha de Passe. RCA, 1979.

22 Tanto no livro Memórias do Exílio, quanto nas declarações de Gullar sobre esse período podemos observar essas questões. Cf.: VÁRIOS. *Memórias do Exílio*. São Paulo: Livramento, 1978; GULLAR, Ferreira. Rabo de Foguete. Op. cit.

vestígios de sua presença. Além disso, essa condição exigia do militante uma peregrinação por casa de amigos, parentes e "aparelhos" a fim de despistar seu paradeiro. Nessa condição, Gullar passa pelo apartamento da mãe de Thereza, sua esposa, até decidir-se mudar no intuito de preservar sua família após uma busca policial em sua casa. Sai desse apartamento e vai para o do amigo Armando Costa, por poucos dias, haja vista a proximidade entre ambos o que ocasiona riscos nesse contexto. Muda-se então, para a casa de Léo Victor amigo de Gullar que não tinha ligações políticas. A saída da casa de Victor é narrada de forma dramática em *Rabo de Foguete*, uma vez que a necessidade de procurar outro esconderijo deu-se por uma doença do amigo, e, representada em *Poema*:

Poema

Para Leo Victor

Se morro
o universo se apaga como se apagam
as coisas deste quarto
se apago a lâmpada:
os sapatos-da-ásia, as camisas
e guerras na cadeira, o paletó-
dos-andes,
bilhões de quatrilhões de seres
e de sóis
morrem comigo.

Ou não:
o sol voltará a marcar
este mesmo ponto do assoalho
onde esteve meu pé;
deste quarto
ouvirás o barulho dos ônibus na rua;
uma nova cidade
surgirá de dentro desta
como a árvore.

Só que ninguém poderá ler no esgarçar destas nuvens
a mesma história que eu leio, comovido.

Em muitos poemas de *Dentro da Noite Veloz* existe uma preocupação do poeta em unir discurso poético às perspectivas políticas. Muitos deles, carregam no título a sua identidade de elaboração poética: "Meu Povo, Meu Poema", "Poema Brasileiro", "A Poesia", "Poema", dentre outros. Nesse aspecto, há uma intenção em remeter a concretude do real ao ato de fazer poesia ("Introduzo na poesia/a palavra diarréia", "O preço do feijão

não cabe no poema", "A poesia é o presente" "Ninguém pode ler/no esgarçar destas nuvens a mesma história que eu leio"). É justamente nesse sentido, que se reafirma a postura de Gullar em atuar na clandestinidade. Ao optar pela resistência democrática, Gullar transforma o poema em "artefato" e cria representações sobre o período. Essa opção de atuar nas brechas da ditadura, significou tanto do ponto de vista individual quanto das organizações de esquerda, uma mudança radical no dia-a-dia dos militantes.

No artigo sobre o cotidiano da oposição ao regime militar no Brasil, Maria Hermínia Tavares e Luiz Weis[23] dedicam algumas páginas para falar sobre a clandestinidade. Para além das dificuldades de organização e desenvolvimento das ações do partido, a rotina do militante de esquerda passou por profundas transformações. Há a necessidade vital de um disfarce da própria imagem, do nome, do jeito de ser, da relação com a família, com a profissão e a mudança constante de ambiente. O clandestino teve que se desfazer externamente do que o constituía socialmente. Afastando-se de seu grupo de amigos, familiar e de conhecidos, foi-se isolando, por determinação política, por decisão partidária. Muitas vezes foram alijados das fileiras dos cidadãos brasileiros, cassados como profissionais, demitidos[24] de seu trabalho.

> *Àquela altura havia tomado algumas providências para não ser facilmente reconhecido. Tratei de apagar os traços mais acentuados de meu rosto pouco comum: deixei crescer um bigode para encobrir o desenho marcado da boca, raspei os pêlos que emendavam as sobrancelhas, outro traço característico de minha fisionomia; pensei em raspar a cabeça, mas, considerando que com isso chamaria atenção, limitei-me a desbastar a cabeleira.* [...]
> *Já ia para nove meses de clandestinidade e aquilo me cansava. Sentia falta das noites conversando no bar com os amigos, das manhãs de sol na praia e sobretudo de minha casa, meus filhos, meus livros, minha vida. Um dia inventei de ir ao cinema. Combinei com Thereza e decidimos pela sessão das duas horas, quase sempre vazia e onde dificilmente encontraria alguém conhecido. Ela me esperaria perto, mas não em frente ao cinema para não parecer que estivesse esperando alguém, possivelmente eu. E assim fizemos. Quinze para as duas eu descia do táxi na esquina e a encontrava. Juntos, caminhamos para o Cine Leblon e eis que avistamos, postado junto à entrada do cinema, um pintor que, se não era nosso amigo, nos conhecia muito bem. Ele abriu os olhos surpreso de me ver e não falou nada. Entramos no cinema, mas mal pude seguir o filme, preocupado com o fato de ter sido visto ali.*

---

23 ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de e WEIS, Luiz. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: SCHWARZ, L. M. *História da Vida Privada no Brasil*. vol. IV, São Paulo, Cia das Letras, 1998, p. 319-410.

24 Nesse aspecto Gullar é preservado por uma decisão do Estadão, jornal em que trabalhava na época, na medida em que mesmo no exílio seu salário não é suspenso por uma definição do jornal. Cf.: MOURA, George. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2001.

> *Aquela foi a primeira vez que alguém conhecido me viu na rua, desde que entrara para a clandestinidade. Embora não acreditasse que o pintor fosse me alcaguetar, sentia como se o encontro inesperado frustrasse todo o esforço de meses e meses de precauções e ansiedades. Além do mais, sabia que os milicos não tinham desistido de me procurar.*

Por outro lado, o PCB também sofreu as conseqüências desse processo. Em 1972, atuando clandestinamente avalia os efeitos desse período diante de uma greve:

> *O PCB, mergulhado na mais rigorosa clandestinidade, vive e atua graças ao apoio dos trabalhadores, que se opõem à ditadura e procuram encontrar novas formas de luta que lhes permitam manifestar sua repulsa ao regime e, ao mesmo tempo, organizar e unir a todos os que queiram participar na luta contra ela. Trata-se de um processo de acumulação de forças nada fácil.*[25]

A militância, nesta circunstância, não era uma questão de caráter pessoal, exclusivamente, era corolário da adesão ao PCB. Contudo, qualquer adesão a um coletivo supõe um investimento individual. É nesse aspecto que o toque íntimo de Gullar não se separa da voz pública[26], como no poema "No Corpo".

> *No Corpo*
>
> *De que vale tentar reconstruir com palavras*
> *o que o verão levou*
> *entre nuvens e risos*
> *junto com o jornal velho pelos ares?*
> *O sonho na boca, o incêndio na cama,*
> *o apelo na noite*
> *agora são apenas esta*
> *contração (este clarão)*
> *de maxilar dentro do rosto.*
>
> *A poesia é o presente.*

A oscilação entre o caráter singular e o plural nos poemas de Gullar implica em possibilidades distintas: de um lado o eu lírico, revela a intimidade do poeta (*O sonho na boca, o incêndio na cama,/o apelo na noite/agora são apenas esta/contração (este*

---

25 PRESTES, Luís Carlos. A Luta Revolucionária dos Comunistas Brasileiros. In: CARONE, Edgard (org.). *O PCB (1964-1982).* Volume III. São Paulo: Difel, 1982, p. 129.

26 Na apresentação do volume *Toda Poesia* Sérgio Buarque de Hollanda considera que *"em Gullar a voz pública não se separa em momento algum de seu toque íntimo"*. HOLLANDA, Sérgio Buarque. Apresentação. In: GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia.* 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, p. XIII.

clarão)/de maxilar dentro do rosto), de outro a praxis urgente, a consciência da imediatez da ação histórica, exibe a concepção de luta do poeta. Nessa fase, Gullar recorda sensações passadas, trabalhando o passado como retrospecção de memória afetiva e social, política, resultado de escolhas e de uma criação atual, daí a poesia ser o presente.

Cair na clandestinidade, de início, significava sair da cena legal. Tornar-se clandestino foi mais do que uma alternativa de sobrevivência, envolveu uma escolha dentro de uma situação excepcional. No sentido político, essa escolha é determinada por uma situação de excepcionalidade do país, e de perseguição declarada pelo poder militar. Muitas vezes foi uma decisão discutida em reuniões políticas, algumas vezes resolvida entre companheiros e casais. A própria adesão a essa situação colocava o militante frente ao seu destino, não sabia ele, coberto por uma longa e nebulosa "noite". Sobre esse período Gullar relata a decisão da saída da clandestinidade para o exílio:

> *Logo em seguida, Renato Guimarães, ligado à direção do PC, me sondou sobre a possibilidade de eu ir fazer um curso na União Soviética, com a duração de seis meses. Minha primeira reação foi contrária, como a de Thereza, que temia ficar sozinha com os filhos durante tanto tempo. A hipótese de irmos todos juntos estava descartada. Depois reconsiderei. De fato, já não agüentava a condição de clandestino, vivendo sempre enfurnado e em sobressalto. Já me convencera de que era praticamente impossível permanecer num lugar por muito tempo sem que o sigilo fosse rompido, a não ser que me decidisse pela clandestinidade profunda, igual àquela em que viviam Prestes e Giocondo. Não estava disposto a isso. Devia considerar também que Ceres e Flávio iam mudar-se em breve para o apartamento que haviam comprado e que se encontrava em reforma. Aquele em que estávamos pertencia a uma amiga. Não podia eu pretender transferir-me com eles, para o novo apartamento, na condição de clandestino. Noutras palavras, dentro de um mês ou dois, teria que conseguir outro lugar para esconder-me. Conseguiria? E em que condições? Até quando poderia manter esse jogo de esconde-esconde sem cair nas unhas da repressão?*
> *Thereza ouviu essas considerações com uma sombra de pânico no olhar. Se a minha clandestinidade havia desarrumado sua vida, a convicção de que logo tudo voltaria ao normal evitara o desespero. Agora, porém, a realidade se mostrava em toda a sua crueza: o redemoinho continuava a puxar-nos, mais e mais, para o fundo.*
> *"Onde será que tudo isso vai parar?", indagou ela, com voz sumida, e virando-me as costas para enxugar os olhos com as mãos.*

A tomada dessa decisão, que envolveu o futuro do poeta, bem como de sua família, não é um ato solitário. Supondo que a clandestinidade foi uma contingência política e uma resposta emergencial, foi uma escolha de luta. Havia uma perseguição, logo, esconder-se seria uma solução de auto preservação. Mas a clandestinidade, na grande maioria dos casos, não foi apenas jeito de esconder-se. Para esta mesma maioria, a clandestinidade foi

uma opção de luta e de resistência. E, porque era uma opção de resistência, alongou-se no tempo, agigantou-se para Gullar[27], levando-o ao exílio por seis anos.

27 O poeta se refere na autobiografia à esperança de que esse processo fosse passageiro. No entanto, a experiência da clandestinidade ao lado de uma avaliação da conjuntura o faz perceber que este tempo se alongaria. GULLAR, Ferreira. Rabo de Foguete. *Op. Cit.*

Caminhos do Exílio

Após dez meses na clandestinidade, em agosto de 1971, Gullar decide sair para o exílio. O destino era Moscou onde o poeta faria um curso no Instituto Marxista-Leninista, a escola de formação de quadros internacionais do Partido Comunista. A permanência em Moscou se estendeu por quase dois anos momento no qual Gullar padece da falta de seu cotidiano:

> *Até aquele dia meses após ter chegado à URSS, não me convencera que aquilo de fato era a vida real. Agora, ao ver a senhora com a menina, às três da tarde, indo talvez para o cinema, sob um guarda-sol azul, caí na realidade. E senti um aperto no coração: que estarão a essa hora fazendo meus filhos, Thereza, meus amigos no Rio? E meu gatinho Camilo? O verão irrompeu na lembrança, a praia de Ipanema sob o sol ardente, repleta de banhistas, os amigos rindo, a cerveja gelada.* [28]

A situação do exílio trouxe conseqüências tanto do ponto de vista individual quanto coletivo. Essa condição significou ao Partido Comunista Brasileiro um estado de clandestinidade e em 1975 a transferência do Comitê Central para o exterior:

> *A repressão que se desencadeou sobre o partido, por sua profundidade, extensão e traumas causados, constituiu-se num acontecimento especial na vida dos comunistas.*[...] *As prisões de 1974/1975 terminaram por forçar o funcionamento do coletivo dirigente no exterior. Este foi um acontecimento inédito na vida dos comunistas brasileiros.*[29]

Em razão desta situação o PCB teve de se reorganizar, muitas vezes fazendo autocrítica de sua atuação. Nesse sentido, avaliou que mesmo diante desse processo era importante a continuação da luta contra o regime militar:

> *No desenvolvimento e na correção das suas novas concepções é que os comunistas encontraram a base firme para a sua ação conseqüente e para combater o dogmatismo em suas formulações, o golpismo e o sectarismo em sua prática política e, também, as expectativas do revisionismo de direita.*[30]

---

28 GULLAR, Ferreira. Rabo de Foguete. *Op. Cit.*, p. 78.

29 TESES para um Debate Nacional de Comunistas pela Legalidade do Partido Comunista Brasileiro (A Posição do Comitê Central). In: CARONE, Edgar (org.). *O PCB (1964-1982).* Volume III. São Paulo: Difel, 1982, p. 301.

30 Idem., p. 300.

Nesse aspecto, os artistas aliados ao PCB continuaram atuando mesmo na clandestinidade e, posteriormente, no exílio. E muitas vezes, foi justamente nesse período que se deu uma afinidade maior com o partido, ou uma crítica de suas atuações. No caso de Gullar, ao ir para o exílio entra em maior contato com os ideais do partido, além de ter conhecido, nessa fase, sua organização clandestina[31].

Nessa perspectiva Gullar continua utilizando o poema como seu artefato. No entanto, esse período é marcado pelo foco de suas impressões passadas, como forma de acompanhar o desenvolvimento do seu "eu" nesse processo. As lembranças são constituintes do universo do exilado. Ao lado disso, o poeta observa o real instrumentalizado por uma visão coletiva, das ordenações sociais, mesmo quando o poema é concentrado, conforme acontece freqüentemente, em uma problemática individual:

Exílio

Numa casa em Ipanema rodeada de árvores e pombos
na sombra quente da tarde
entre móveis conhecidos
na sombra quente da tarde
entre árvores e pombos
entre cheiros conhecidos
eles vivem a vida deles
eles vivem minha vida

na sombra da tarde quente
na sombra da tarde quente

No poema acima Gullar recolhe elementos do contexto que lhe vem à lembrança. A repetição do mesmo verso é utilizada como forma de enfatizar o caráter cotidiano de uma ação (*na sombra da tarde quente*). É um recurso muito utilizado por Gullar, como uma necessidade da realização poética de apropriar-se às feições concretas. Assim, Gullar cuja escrita neste momento tem origem numa condição de exílio, reitera situações a fim de ressaltar seu significado. A escrita do exílio constrói relações entre o autobiográfico e o ficcional. Ainda sobre o poema citado, há nele uma vivência do sujeito que perdura por meio da memória e é através dela que Gullar se definirá poeticamente durante esse período. Tudo se aplica numa incansável tentativa de recuperar pela força da memória e da

31 Cf.: GULLAR, Ferreira. Rabo de Foguete. *Op. Cit.*

poesia o retrato do indivíduo no conjunto de um retrato social. Nesse sentido, muitas vezes a recuperação do passado tornou-se uma garantia de sentido para o presente.

A saída de Gullar da União Soviética se assemelha à trajetória de muitos militantes na medida em que percorre nesse período vários países latino-americanos[32]. Em maio de 1973, o poeta chega a Santiago do Chile, às vésperas do golpe que derrubaria o governo socialista de Salvador Allende. O resumo da crise chilena, com a as provocações contra o presidente legalmente eleito, a insegurança, formam um relato sobre o cotidiano. Aí o foragido se torna também sobrevivente: só a custo consegue escapar dos infortúnios em que se transforma o país após o assassinato de Allende . As agitações que lhe travam a saída, até o último instante da fuga para a Argentina, acentuam a sensação de vertigem que nos transmite o relato desses dias. Com efeito, os anos de exílio representam para Gullar a descoberta da trajetória "comum" latino-americana, na passagem que teve por Santiago, Lima e Buenos Aires vivenciando em algumas situações as recorrentes ditaduras na América Latina.

Ao nível do fogo
e entre fogos (em Santiago
do Chile, em
Buenos Aires, em)

falo
à beira da morte
como os vegetais
com seu motor de água
como as aves
movidas a vento,
como a noite (ou a esperança)
com suas hélices
de hidrogênio[33]

A perspectiva de quem "optou" pelo exílio era de que ele representava uma frente de luta contra a ditadura militar. Cabe ainda, ressaltar a constituição de uma frente no exílio. Não é à toa que Gullar resolve publicar em 1975, durante seu exílio, uma coletânea

32 O relato das experiências do exílio narrados em Memórias do Exílio indicam que grande parte dos militantes exilados passaram algum tempo na América Latina. Cf.: VÁRIOS (org.). *Memórias do Exílio*. São Paulo: Livramento, 1978.

33 GULLAR, Ferreira. Ao Nível do Fogo. In: ___. *Toda Poesia. Op. Cit.*, p. 228.

de poemas escritos ao longo de treze anos em um volume intitulado *Dentro da Noite Veloz*. Nesse aspecto,

> *o exílio foi muito mais que uma época de dificuldades, de tristezas, de falta de sol, de falta de música, época de dramas, mas sobretudo uma experiência reconvertida e recolocada a serviço do próprio povo.*
> *Isto me faz lembrar da frase de B. Brecht. A partir de sua experiência no exílio, ele escreveu uma peça que se chama Diálogos de Exilados. E num certo momento diz: "Os dialéticos mais penetrantes são os exilados, porque foram as mudanças que os levaram a exilar-se. É por isso que eles só se preocupam com as mudanças.*[34]

Dentro dessa perspectiva, mesmo com uma certa desarticulação partidária, os artistas desse período continuaram a produzir representações sobre suas experiências, produzindo um olhar sobre o período militar, com reformulações, críticas e autocríticas. Ferreira Gullar escreve em 1975, na Argentina o *Poema Sujo* que se torna um documento e instrumento de luta contra esse regime. A partir de então, esse poema passa a ser considerado pela crítica como a obra-prima de Gullar, conforme podemos observar nas seguintes opiniões do crítico Otto Maria Carpeaux e do historiador Nelson Werneck Sodré:

> *Ninguém, no Brasil, ignora que Ferreira Gullar é um dos maiores homens do nosso País. Sua inteligência é algo de extraordinário, seu talento poético é de alta categoria e sua coragem cívica é admirável. Não há ninguém, entre nós, que não lhe deva um estímulo, um encorajamento, uma esperança. E agora, ele nos manda esse Poema sujo que é, na verdade, muito mais que uma obra subjetivamente concebida: é a encarnação da saudade daquele que está, infelizmente, longe de nós, geograficamente, e tão perto de nós como está perto dele, na imaginação do poeta, o Brasil que lhe inspirou esses versos. Poema sujo mereceria ser chamado Poema nacional, porque encarna todas as experiências, vitórias, derrotas e esperanças da vida do homem brasileiro. É o Brasil mesmo, em versos "sujos" e, portanto, sinceros. Só nos resta sentir com Ferreira Gullar – fraternalmente.* (Otto Maria Carpeaux)

> *Há muitos e muitos anos não acontece, no Brasil, em termos de poesia, nada tão importante como este poema de Ferreira Gullar. Nas trevas em que foi atirada a cultura brasileira, este poema é como os instantes luminosos, que esplendem de raro em raro e se fixam, como as estrelas que morreram há séculos permanecem brilhando no céu. A carga poética, aqui, atinge, realmente, o excepcional e o único, conservando, com a sua beleza suprema, a força de comunicação que a coloca ao alcance de todos e que a torna patrimônio de um povo. O poder de evocar, que reconstitui e dá vida onírica à paisagem da infância e da adolescência, repassa todas as páginas e soa como longínqua, cálida e suave música – aquilo que só os grandes poetas sabem transmitir. Testemunho de uma*

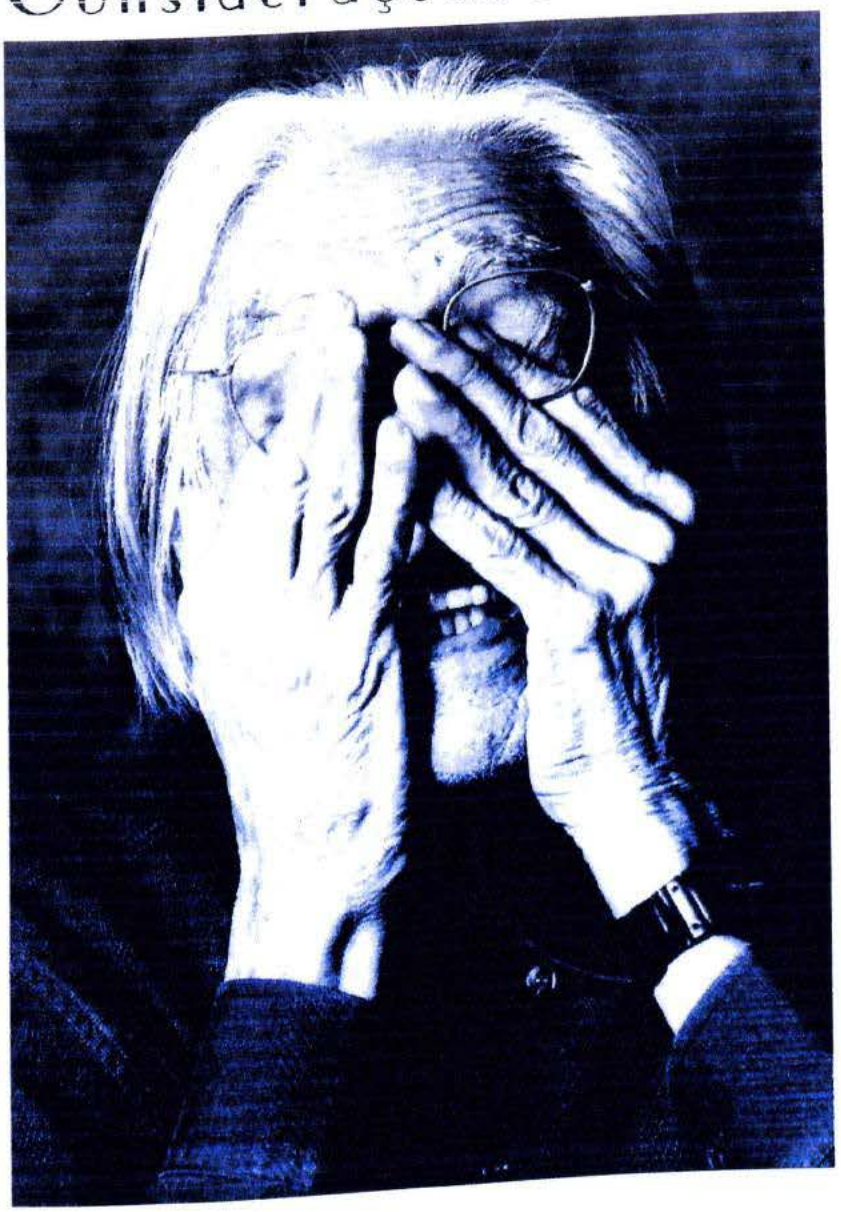
34 VILELA, Magno José. VÁRIOS (org.). *Memórias do Exílio*. São Paulo: Livramento, 1978, p. 221.

> *época, este poema será lido, comovidamente, pelos nossos netos.*[35] (Nelson Werneck Sodré)

O que tentamos minimamente, nesta monografia, foi resgatar a historicidade de *Dentro da Noite Veloz* que substanciaria uma reflexão sobre o processo no qual Gullar vivenciará posteriormente, ao escrever o *Poema Sujo*. Nesse sentido, a intenção nesse trabalho foi perceber *Dentro da Noite Veloz* como constituinte da realidade histórica em que Ferreira Gullar esteve inserido. Assim, a proposta de historicizar a obra de arte, investigando suas redes de interlocução com o chamado contexto social, ajuda-nos a fazer outras leituras sobre um determinado período histórico.

[35] SOBRE o Poeta Ferreira Gullar. *O Popular*. 26 de agosto de 1979. Disponível em: http://www.uol.com.br/ferreiragullar/sobre/corpoartigos10.htm Consultado em: 11/03/2001.

Considerações Finais



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Utilizar a literatura como documento de pesquisa histórica significa pensá-la à luz dos embates do seu tempo e fazer uma correlação de documentos, bem como de fontes diversas. Nesse sentido, tentamos não explicar a produção de *Dentro da Noite Veloz* por meio de seu contexto histórico, mas analisar as redes de interlocução entre o contexto e a própria obra.

Assim, buscamos contextualizar os poemas na medida em que eles indicavam pistas, indícios de onde deveríamos partir. Consideramos que essa contextualização não indicava apenas a data em que o poema foi escrito, mas imagens e pensamentos multidimensionais que formaram uma trama na qual o poeta se inseriu.

Dessa forma, abordamos nessa monografia algumas questões políticas e estéticas que permearam aquelas décadas. O esforço de fazer uma contextualização no primeiro capítulo do período concretista, neoconcretista e literatura de cordel teve o intuito de mapear minimamente a conjuntura na qual Ferreira Gullar escreveu, posteriormente, *Dentro da Noite Veloz*. Ao lado disso, em alguns momentos nos arriscamos pelos caminhos da análise literária com o objetivo de entremear as duas análises.

A historicidade poética foi um aspecto fundamental na análise do segundo capítulo. Nessa fase procuramos discutir a poesia de Ferreira Gullar no intuito de relacionar intrinsecamente história e literatura. Para tanto, uma noção clara de documento serviu para nos orientar:

> *O texto literário ou documental, não pode nunca anular-se como texto, ou seja, como um sistema construído consoante categorias, esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem para as suas próprias condições de produção. A relação do texto com o real (que pode talvez definir-se como aquilo que o próprio texto apresenta como real, construindo-o como um referente situado no seu exterior) constrói-se segundo modelos discursivos e delimitações intelectuais próprios de cada situação de escrita. O que leva, antes de mais, a não tratar as ficções como simples documentos, reflexos realistas de uma realidade histórica, mas a atender à sua especificidade enquanto texto situado relativamente a outros textos e cujas regras de organização, como a elaboração formal, têm em vista produzir mais do que mera descrição. O que leva, em seguida, a considerar que os 'materiais-documentos' obedecem também a processos de construção onde se investem conceitos e obsessões dos seus produtores e onde se estabelecem as regras de escrita próprias do gênero de que emana o texto. São essas categorias de pensamento e esses princípios de escrita que é necessário para actualizar antes de qualquer leitura 'positiva' do documento. O real assume assim*

um novo sentido: aquilo que é real, efectivamente, não é (ou não é apenas) a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a cria, na historicidade da sua produção e na intencionalidade da sua escrita."[1]

Nossa preocupação no terceiro capítulo foi relacionar o contexto e as temáticas presentes na obra. Por isso, analisamos uma série de circunstâncias históricas, sociais e culturais que possibilitaram a produção daquelas poesias, objetivando entender em que medida o cenário da política brasileira no final da década de 1960 contribuiu para a confecção desse objeto. Além desse resgate, percorremos a trajetória de Gullar, que nos permitiu compreender sua participação na resistência democrática pós-1968.

É claro que os temas aqui não se esgotam, bem como as diversas análises sobre a obra de Gullar, e a realização desta monografia se constitui em um primeiro momento de sistematização da poesia engajada, muitas vezes instigada pelos embates no campo cultural daquele período. Não é à toa que a memória dos "vencidos" do período da ditadura militar sai vitoriosa, bem como não é gratuitamente que o *Poema Sujo* se torna a grande obra de Gullar. Nesse aspecto, é interessante notar que após 1968 o campo da cultura de esquerda no país se torna ainda mais múltiplo (artistas nacionalistas, construtivistas, contraculturais), momento em que os militantes do PCB sofrem fortes ataques quanto à sua opção pela resistência democrática.

Em 1975, quando a luta pela revogação do AI-5 já apontara com força em nível nacional, o poema do exílio de Gullar se torna um instrumento de luta pelo retorno do poeta ao país, bem como uma denúncia da realidade nacional. O poeta retorna em 1977, e os embates com os anos de ditadura ainda vão ecoar em dois de seus livros posteriores. A passagem pelo concretismo, neoconcretismo, o engajamento da poesia, as reformulações de sua poética, o processo vivenciado por Gullar individualmente por ocasiões da clandestinidade e do exílio, todas essas questões, embora nem sempre muito claras nesta monografia, ainda um pouco turvas, fazem com que Gullar desenvolva em seus poemas uma análise profunda da realidade brasileira.

[1] CHARTIER, Roger. *A História Cultural.* Entre Práticas e Representações. São Paulo: Difel/Bertrand, p. 63.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de e WEIS, Luiz. "Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar". In: SCHWARZ, L. M. *História da Vida Privada no Brasil*. vol. IV, São Paulo, Cia das Letras, 1998, p. 319-410.

AMARAL, Aracy A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

AQUINO, Maria Aparecida. *Caminhos cruzados - Imprensa e Estado Autoritário no Brasil*. Tese de doutorado - Universidade de São Paulo, 1995.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma História de Paixão e Consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARROS, Edgard Luiz de. *Os Governos Militares*. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 1998.

BECKER, Paulo Ricardo. *A Poesia da Ferreira Gullar. Do Monólogo ao Diálogo*. Porto Alegre, 1991. Dissertação (Mestrado em Letras), PUC-RS.

BENTLEY, Eric. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BERLINCK, Manuel Tosta. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia.*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. (Temas e debates, 4).

CADERNOS de Literatura Brasileira. *Ferreira Gullar*. N.° 6. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

CAMPOS, Augusto (org.). *Rimbaud Livre*. 2° ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Augusto de. A Certeza da Influência (Entrevista). In: *Folha de S. Paulo*, 08 de dezembro de 1996. (Caderno Mais!).

CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Augusto. *Viva Vaia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CANDIDO, Antonio. A Literatura Brasileira em 1972. *Arte em Revista*. ano 1, n.° 1. São Paulo: Kairós, Janeiro/Março 1979 p. 20-26.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Humanitas: FFLCH – USP, 1998.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz/Publifolha, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. *Na Sala de Aula.*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org). *Minorias Silenciadas - história da censura no Brasil*. São Paulo: Fapesp/Imprensa Oficial / EDUSP, 2002.

CARONE, Edgard (org.). *O PCB (1964-1982)*. Volume III. São Paulo: Difel, 1982.

CASO, Antônio. *A esquerda armada no Brasil (1967 - 1971)*. Lisboa: Moraes, 1976.

CHAUÍ, Marilena. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Seminários*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 92.

CINTRÃO, Rejane (org.). *Grupo ruptura: revisitando a exposição inaugural*. São Paulo, Cosac & Naif, 2002.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. (Temas e debates, 5).

COELHO, Frederico Oliveira. *'Eu, Brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado': cultura marginal no Brasil dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação (Mestrado em História Social), UFRJ-RJ.

COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COTTA, Perry. *Calandra - o sufoco da imprensa nos anos de chumbo*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1997.

COUTINHO, Carlos Nelson. Cultura e democracia no Brasil. *Encontros com a Civilização Brasileira*, n.17, novembro de 1979, pp. 19-48.

D'ARAÚJO, Maria Celina & CASTRO, Celso. *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

DE EUGÊNIO, Marcos Napolitano. História e Arte, História das Artes ou, simplesmente, História? In: NODARI, Eunice (org.) *História: Fronteiras*. São Paulo: Humanistas/FFLCH/USP: ANPUH, 1999.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: EDUSC, 2002.

DREYFFUSS, René A. *1964: a conquista do Estado*. Petrópolis: Vozes, 1981.

DROSDOFF, Daniel. *Linha dura no Brasil - o governo Médici (1969-1974)*. São Paulo, Global, 1986.

FÉLIX, Moacyr, JUNQUEIRA, Ivan e outros. Entrevista. *Poesia Sempre*. Ano 6. n.º 09. Março de 1998. In: *Ferreira Gullar*. www.uol.com.br/ferreiragullar/sobre/corporeport04.htm Consultado em: 11/03/2001

FONSECA, Orlando. *Na Vertigem da Alegoria: Militância Poética de Ferreira Gullar*. Santa Maria, 1997. Dissertação(Mestrado), UFSM.P.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: Editoria da Unicamp, 1993.

FRANCO, Renato. Política e cultura no Brasil: 1969-1979. (Des)figurações. *Revista de Ciências Sociais - Perspectivas*, vol. 17-18. São Paulo, Editora UNESP, 1994/95.

GANCHO, Cândida Beatriz Vilares. *Introdução à Poesia*. São Paulo: Atual, 1989.

GARCIA, Silvana (org.). *Odisséia do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.

GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de e VENTURA, Zuenir. *Cultura em Trânsito – Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas*, São Paulo: Ática, 1987.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GRUPO Frente/1954-1956. I Exposição Nacional de Arte Abstrata, Hotel Quitandinha/1953. Texto de Frederico Morais. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984. (Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro).

GULLAR, Ferreira e outros. Manifesto Neoconcreto. *Jornal do Brasil*, 1959 (Suplemento Dominical). Versão utilizada do site oficial de Ferreira Gullar. Disponível em: www.uol.com.br/ferreiragullar/ Consultado em 08/09/01.

GULLAR, Ferreira. *Crime na Flora ou Ordem e Progresso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. Prefácio de Aracy Amaral. São Paulo: Nobel, 1985.

GULLAR, Ferreira. *Rabo de Foguete: os Anos de Exílio*. 2° ed. Rio de Janeiro: Revan , 1998.

GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. 6° ed. Rio de Janeiro: José Olympio, S/D.

HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem. CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

IANNI, Octávio. O Estado e a organização da cultura. *Encontros com a Civilização Brasileira*. n.1. São Paulo: Civilização Brasileira, julho de 1978, p. 216-241.

JUNIOR, José Antônio Pasta. Cordel, Intelectuais e o Divino Espírito Santo. *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, Ano 02, nº 3, 1980.

KONDER, Leandro. *O que é dialética*. 15ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KRAUSCHE, Valter Antonio. *A Rosa e o Povo: Arte Engajada nos Anos 60 no Brasil*. São Paulo: 1984. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), PUC –SP.

LAFETÁ, João Luís. "Traduzir-se - Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar". In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. 2° ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LAFETÁ, João Luiz. "Dois Pobres, Duas Medidas". In: Schwarz, Roberto (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LAGÔA, Ana. *SNI - como nasceu, como funciona*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma Estética Marxista*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARSON, Adalberto. "Reflexões sobre o procedimento histórico". In: SILVA, M. A (org.) *Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, pp. 37-64.

MARTINS FILHO, João R. *O palácio e a caserna - a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964-69)*. São Carlos: Editora da UFSCAR, 1996.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do CPC. *Arte em Revista*. São Paulo: Kairós, nº I., 1979, p. 67-79.

MENEZES, Philadelfo. *Roteiro de leitura*: poesia concreta e visual. São Paulo: Ática, 1988.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia concreta e visual*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

MORAES, D. de. *A esquerda e o golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Ed. Espaço e Tempo, 1989.

MORAES, João Carlos Kfouri Quartim de. *Liberalismo e ditadura no cone sul*. Campinas: UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2001.

MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. Apresentação de Ernest Robert de Carvalho Mange. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

MOREIRA ALVES, Maria H. *Estado e oposição no Brasil, 1964-1984.* Petrópolis, Vozes, 1984.

MOURA, George. *Ferreira Gullar entre o Espanto e o Poema.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

NEOCONCRETISMO 1959/1961. Apresentação de Frederico Morais. Textos de Ferreira Gullar e Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1984. (V Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro).

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural.* São Paulo, Brasiliense, 1988.

PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo.* São Paulo: Hucitec, 1999.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Vianinha: teatro - televisão - política.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

PELLEGRINI, Tânia. "Aspectos da produção cultural brasileira contemporânea." In: *Crítica Marxista,* vol.1, n.2, Brasiliense, 1995, pp.69-91.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da Ficção: Diálogos da História com a Literatura. In: YOKOI, Zilda e outros (org.). *História: Fronteiras. Anais.* XX Simpósio Nacional de ANPUH. São Paulo: Humanitas/ANPUH, 1999, p. 819-831.

CAMPOS, Augusto e outros. *Teoria da poesia concreta, Textos Críticos e Manifestos* (1950-1960) 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

POUND, Ezra. *Poesia.* São Paulo/Brasília, Hucitec/Editora da UnB, 1993.

RAMOS, Alcides Freire. *O Canibalismo dos Fracos.* São Paulo: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão. Os Novos Rumos do Cinema Brasileiro (1955-1970). In: ___ (org.). *História do Cinema Brasileiro.* 2ª ed. São Paulo: Art Editora, 1990.

REIS FILHO, Daniel Arão e MORAES, Pedro de. *68: a paixão de uma utopia.* Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

RESENDE, Maria José de. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade - 1964-85,* São Paulo, Tese de Doutorado, USP-SP, 1996.

RIBEIRO, Juscelino Batista. *Estética e Política na dramaturgia de Vladimir Maikovski.* Uberlândia, 2001. Dissertação (Mestrado em História), INHIS, UFU.

RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro - Artistas da revolução, do CPC à era da tv.* São Paulo: Record, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão.* 2° ed., São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVA, Marcos Henrique. *As artes plásticas como representações da História: uma análise da pintura russa nos séculos XIX e XX.* Uberlândia, 2002. Dissertação (Mestrado em História), INHIS, UFU.

SOARES, Glaucio Ary Dillon. A censura durante o regime autoritário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* n.4, junho de 1989.

STEPAN, Alfred. *Os militares: da abertura à Nova República* . São Paulo, Paz e Terra, 1986.

TURCHI, Maria Zaira. *Ferreira Gullar: a busca da poesia.* Rio de Janeiro: Editora Presença, 1985.

VÁRIOS. *Memórias do Exílio.* São Paulo: Livramento, 1978.

VESENTINI, Carlos Alberto. *A Teia do Fato.* São Paulo: Hucitec/História Social USP, 1997.

VILLAÇA, Alcides Celso de Oliveira. *A poesia de Ferreira Gullar.* São Paulo, 1984. Tese (Doutorado), USP, FFLCH.

WEFFORT, Francisco. *O Populismo na política brasileira.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura.* Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Sites:

www.itaucultural.org.br

www.ferreiragullar.com.br

ANEXO

DENTRO DA NOITE VELOZ

Na quebrada do Yuro
eram 13,30 horas
(em São Paulo
era mais tarde; em Paris anoitecera;
na Ásia o sono era seda)
Na quebrada
Do rio Yuro
A claridade da hora
mostrava seu fundo escuro:
as águas limpas batiam
sem passado e sem futuro.
Estalo de mato, pio
de ave, brisa
nas folhas
era silêncio o barulho
a paisagem
(que se move)
dentro de si
(igual que uma máquina de lavar
lavando
sob o céu boliviano, a paisagem
como suas polias e correntes
de ar)
Na quebrada do Yuro
não era hora nenhuma
só pedras plantas e águas

II

Não era hora nenhuma
até que um tiro
explode em pássaros
e animais
até que passos
vozes na água rosto nas folhas
peito ofegando
a clorofila
penetra o sangue humano
e a história
se move
a paisagem
como um trem
começa a andar
Na quebrada do Yuro eram 13,30 horas

III

Ernesto Che Guevara
teu fim está perto
não basta estar certo
pra vencer a batalha

Ernesto Che Guevara
entrega-te à prisão
não basta ter razão
pra não morrer de bala

Ernesto Che Guevara
não estejas iludido
a bala entra em teu corpo
como em qualquer bandido

Ernesto Che Guevara
por que lutas ainda?
a batalha está finda
antes que o dia acabe

Ernesto Che Guevara
é chegada a tua hora
e o povo ignora
se por ele lutavas

IV

Correm as águas do Yuro, o tiroteio agora
é mais intenso, o inimigo avança
e fecha o cerco.
Os guerrilheiro
em grupos pequenos divididos
agüentam
a luta, protegem a retirada
dos companheiros feridos.
No alto,
grandes massas de nuvem se deslocam lentamente
sobrevoando países
em direção ao Pacífico, de cabeleira azul.
Uma greve em Santiago. Chove
na Jamaica. Em Buenos Aires há sol

nas alamedas arborizadas, um general maquina um golpe.
Uma família festeja bodas de prata num trem que se aproxima
de Montevidéu. À beira da estrada
muge um boi da Swift. A Bolsa
no Rio fecha em alta
ou baixa.
Inti Peredo, Benigno, Urbano, Eustáquio, Ñato
castigam o avanço
dos rangers
Urbano tomba,
Eustáquio,
Che Guevara sustenta
o fogo, uma rajada o atinge, atira ainda, solve-se-lhe
o joelho, no espanto
os companheiros, voltam
para apanhá-lo. É tarde. Fogem.
A noite veloz se fecha sobre o rostos dos mortos.

V

Não está morto, só ferido
Num helicóptero ianque
É levado para Higuera
onde a morte o espera

Não morrerá das feridas
ganha no combate
mas de mão assassina
que o abate

Não morrerá das feridas
ganhas a céu aberto
mas de um golpe escondido
ao nascer do dia

Assim o levaram
(sujo de terra e de sangue)
subjugado no bojo
de um helicóptero ianque

É o seu último vôo
sobre a América Latina
sob o fulgor das estrelas
que nada sabem dos homens

que nada sabem do sonho,
da esperança, da alegria,

da luta surda do homem
pela flor de cada dia

É o seu último vôo
sobre a choupana de homens
que não sabem o que se passa
naquela noite de outubro

quem passa sobre seu teto
dentro daquele barulho
quem é levado pra morte
naquela noite noturna

VI

A noite é mais veloz nos trópicos
(com seus
monturos)
na vertigem das folhas na explosão
das águas sujas
surdas
nos pantanais
é mais veloz soba pele da treva, na
conspiração de azuis
e vermelho pulsando
como vaginas frutos bocas
vegetais
(confundidos nos olhos)
ou
um ramo florido feito um relâmpago
parado sobre uma cisterna d'água
no escuro
É mais funda
a noite no sono
do home na sua carne
de coca
de fome
e dentro do pote de uma caneca
de lata velha de ervilha
da Armour Company

A noite é mais veloz nos trópicos
com seus monturos
e cassinos de jogo
entre as pernas das putas
o assalto
a mão armada

aberta em sangue e vida
É mais veloz
(e mais demorada)
nos cárceres
a noite latino-americana
entre interrogatórios
e torturas
(lá fora as violentas)
e mais violenta (a noite)
na cona da ditadura

Sob a pele da treva, os frutos
crescem
conspira o açúcar
(de boca para baixo) debaixo
das pedras, debaixo
da palavra escrita no muro
ABAIX
E inacabada
ó Tlalhuicole
as vozes soterradas da platina
Das plumas que ondularam já não resta
mais que a lembrança
no vento
Mas é o dia (com
seus monturos)
pulsando
dentro do chão
como um pulso
apesar da South American Gold and Platinum
é a língua do dia
no azinhavre
Golpeábamos en tanto los muros de adobe
Y era nuestra herencia una red de agujeros
é a língua do homem
sob a noite
no leprosário de San Pablo
nas ruínas de Tiahuanaco
nas galerias de chumbo e silicose
da Cerro de Pasco Corporation
Hemos comido grama salitrosa
piedras de adobe lagartijas ratones
tierra en polvo y gusanos
até que o dia
(de dentro dos monturos) irrompa
com seu bastão de turquesa

VII

Súbito vimos ao mundo
E nos chamamos Ernesto
Súbito vimos ao mundo
e estamos
na América Latina

Mas a vida onde está?
nos perguntamos
Nas tavernas?
nas eternas
tardes tardas?
nas favelas
onde a história fede a merda?
no cinema?
na fêmea caverna de sonhos
e de urina?
ou na ingrata
faina do poema?
(a vida
que se esvai
no estuário do Prata)

Serei cantor
serei poeta?
Responde o cobre (da Anaconda Copper):
Serás assaltante
e proxeneta
policial jagunço alcagüeta

Serei pederasta e homicida?
serei viciado?
Responde o ferro (da Bethlehem Steel):
Serás ministro de Estado
e suicida

Serei dentista?
talvez quem sabe oftalmologista?
otorrinolaringologista?
Responde a bauxita (da Kaiser Aluminium):
serás médico aborteiro
que dá mais dinheiro

Serei um merda
quero ser um merda
Quero de fato viver.
Mas onde está essa imunda
vida mesmo imunda?
No hospício?

num santo
oficio?
no orifício
da bunda?
Devo mudar o mundo,
a República? A vida
terei de plantá-la
como um estandarte
em praça pública?

VIII

A vida muda como a cor dos frutos
lentamente
e para sempre
a vida muda como a flor em fruto
velozmente
a vida muda como a água em folhas
o sonho em luz elétrica
a rosa desembrulha do carbono
o pássaro, da boca
mas
quando for tempo
E é tempo todo tempo
mas
não basta um século para fazer a pétala
que um só minuto faz
ou não
mas
a vida muda
a vida muda o morto em multidão